

# المسرحية العالمية

الجزء الخامس

تأليف

ألاردايس نيكول

ترجمة: الدكتور نور شريف  
مراجعة: حسن محمود

المؤسسة المصرية العامة للتأليف والاسماء والمنشور  
الدار المصرية للتأليف والترجمة



المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانباء والنشر  
الدار المصرية للتأليف والترجمة

# المصرية العالمية

الجزء الخامس

تأليف  
الاردائيس نيكول

ترجمة : الدكتور نور شريف  
مراجعة : حسن محمود



# الفصل الأول

## دخول أمريكا

لا شك أن يوجين أونيل هو أول الكتاب المسرحيين الذين ظهروا في هذه السنين وأكثرهم إيماء بالقوة والعبقرية الشيطانية ، فكتاباته رمز ضخمة لقوة المسرح الأمريكي .

### الطلائع

كانت المسارح في الولايات المتحدة حتى أوائل الحرب العالمية الأولى - كما رأينا - نشطة ومربحة ، ومع ذلك فشلت في إنتاج أدب مسرحي ذي شأن . وإن كان المسرح الأمريكي قد أنتج الكثير مما يستحق الذكر في القرن التاسع عشر إلا أننا إذا نظرنا إلى أجود هذا الإنتاج وتسامحنا إلى أقصى حدود التسامح فلن نخلص في الحكم إذا اعتبرنا أن هذا الإنتاج ذو أهمية عامة شاملة وليس ذا محلية محدودة . وكل ما يمكن قوله هو أنه قرب نهاية القرن التاسع عشر وفي السنوات

الخميس الأولى للعصر الحاضر ظهرت بوادر أكيدة لليقظة في أدب المسرح الأمريكي الذي بدأ يصحو من غفوته وإن لم يؤد هذا فوراً إلى كتابات عظيمة .

كانت هذه البوادر باهتة بلاريب ، ولذا كانت النهضة حين جاءت أكثر مثاراً للدهشة إذ لم يسبقها نشاط مسرحي وإذا كانت انجلترا التي أنجبت جونز Jones وباينرو Pinero قد تأخرت عن الركب الأوربي في عهد ايسن Ibsen فإن الولايات المتحدة كانت متأخرة هي أيضاً عن انجلترا بنفس القدر . ولكننا اليوم - وقد أزيح الستار عما أخفاه الزمن - نستطيع أن نميز بعض ما تنبأ به الماضي من تطورات هامة . ومن هذه البوادر ثلاث ذات أهمية تاريخية .

أولاً : ظهر في المسرح الأمريكي في الفترة من ١٨٩٠ - ١٩١٤ ميل واضح للواقعية السطحية ( وهو النوع الذي اشتهر به كراملز Crummes في الماضي مع بعض التعديل تمشياً مع الزمن ) . وقد فاقت أمريكا جميع البلاد الأخرى في هذا ، فأصبح دافيد بلاسكو David Belasco الأستاذ الأكبر للأصالة السطحية ، وجمع ثروة طائلة من استعداد الجمهور لانفاق المال في مشاهدة مناظر في المسرح هي صورة طبق الأصل لما يسئل رؤيته خارج المسرح بلا مقابل . حقاً إن البلاسكوية التي سادت في الفترة ١٨٩٠ - ١٩١٤ سرعان ما فقدت مكائنها في السنين التالية ، ومع ذلك فنفرزها السلبى والايجابى معاً - باق إلى اليوم ، فصيعتها إحدى دعائم المسرح الأمريكي الحديث .

ولقد وقفت البلاسكوية طبعاً في عهد ما حجر عشرة في سبيل واقعية أكثر عمقاً ، وساعدتها في ذلك قوة أخرى . فلا شك أن كتاب المسرح الأمريكيين تتلبذوا بكفاءة في تلك السنوات في مدرسة المسرحية المتقنة ، ، فهناك عشرات من المبلودرامات والكوميديات الهزلية في نطاق هذه الصيغة بالذات . وكان الأثر المباشر لهذا أن شب الجمهور على حب العاطفة المثيرة المصورة بإتقان فني . فطالما كانت المسرحيات مصقولة و واقعية ، على نمط بلاسكو لم يجد الجمهور داعياً للسؤال عن مدى انتمائها إلى الحقيقة الاصلية . ويجب بعد ذلك أن نلاحظ أنه رغم احتقار كتاب المسرح اللاحقين للآلية الجامدة في فن المسرح فإن التمرين الطويل في هذا الأسلوب لم يخل من فائدة للأجيال التالية وكثير من هزأون بسكريب Scribe يستعيرون من المواقف المسرحية المؤثرة التي تزخر بها كتاباته .

وازداد الاهتمام بالواقعية الظاهرية في هذا الوقت نتيجة لعامل ثالث . فنذ ١٨٧٠ شغل كتاب المسرح بإبراز مشاهد تحاول على الأقل تمثيل الحياة في مختلف الولايات الاميريكية على خشبة المسرح أو بتصوير حوادث تاريخية حديثة نوعاً ما في هذه البقاع . وهناك إنبات كاف لهذا الانجاء في أربع مسرحيات للكتاب الأربعة الذين تتبادر أسمائهم إلى الذهن حين تفكر في تلك السنين الأولى . ففي ( شاندوا ١٨٨٨ Shenandoah يعالج برونسون هوارد Bronson Howard أحد أحداث الحرب الأهلية ، وفي (فدادين الساحل ١٨٩٣ Shore Acres) كتب جيمز . أ . هيرن James A. Hearn ميلودراما تدور حول

الحياة في نيوانجلند ، و ( باربارا فريتشى ١٨٩٩ Barbara Frietchie ) من أكثر مسرحيات كلايد فيتش Clyde Fitch نجاحاً . أما أوجسطس توماس Hugustus Thomas الذى استل حياته الكتابية بد ( في ميزورا ١٨٩٣ In Mizoura ) فبينها بمسرحية أخرى عن الحرب الأهلية عنوانها ( ذو الرأس النحاسى ١٩١٨ Copperhead ) ، ويمكننا أن نقدر بسهولة التأثير المحتم لهذه الكتابات وما شابهها ، فالجدة ذاتها في مشاهدة شخصيات مسرحية ذات طابع أمريكى محلى وفي سماع اللهجة الأمريكية في حديثها خدعت حتى أكثر الناس فطنة وجعلتهم يؤمنون بواقعية المواقف الهزلية والعاطفية المفرطة والميلو درامية . وبهذا وضع عائق آخر في سبيل ظهور مسرحيات أكثر قيمة من هذه . ومع ذلك فإن استغلال المادة المحمية أفاد غرضاً آخر إذ وجه اهتمام الجمهور بعيداً عن الكلاسيكية أو الرومانتيكية المضمحلة إلى عناصر ذات إمكانات أقوى .

وبمرور العقد الأول من القرن العشرين يلاحظ تغيير بطيء وإن كان غير ملموس في ذاته ولا تتضح أهميته بالنسبة للمستقبل . ولم تظهر حتى ذلك الوقت مسرحية واحدة تمتاز بالجودة أو روح الامانة النفاذة فنى ( نل المتقدة ١٩٠٨ Salvation Nell ) يقدم ادوارد شلدون Edward Sheldon ) دراسة مثيرة انفعالية لامرأة تعلقت بحبيبها الميوس منه إلى أن نجحت في النهاية في رده عن الخطيئة . أما ( الزنجى ١٩٠٩ The Nigger ) فهي من أوائل المحاولات المسرحية العديدة التى ترمى إلى تنبيه العقول إلى مشكلة الزنوج . ولكن عندما نتذكر أن إدوارد

شلدون هو أيضاً مؤلف (رومانس ١٩١٣ Romance) فانتا لاندشم  
 لطلاب العاطفية المفرطة في تناوله لموضوع هاتين المسرحيتين . وتتلون  
 أحداث ( الفاصل العظيم ١٩٠٦ The Great Divide ) لوليم فوهان  
 مودى William Vaughan Moody بنفس العاطفية المفرطة والإفعالية  
 الميلودرامية . وهذه المسرحية محاولة جريئة نسبياً للجمع بين موضوعين  
 موضوع المرأة الأصلية من نيوانجلند التى تضحي بسبل الراحة والمدنية  
 لتسكون بجانب الرجل الذى تحبه ، وموضوع المرأة التى بدأت تشعر  
 بالحب ينمو فى قلبها نحو الرجل الذى اغتصبها . وفى المسرحيات العديدة  
 الخفيفة الى كتبها راشيل كروذرز Rachel Crothers من «عالم الرجل»  
 ( ١٩٠٩ ) A Man's World وهى دراسة مبكرة للتقاليد  
 الاجتماعية التى وصفها الرجال إلى «سوزان واك» (١٩٣٧) Susan and  
 God ) وهى كوميدى ساخرة تتناول حركة أكسفورد الدينية — فى هذه  
 المسرحيات نجد نفس المعالجة السطحية رغم جدة الموضوعات .

## اليقظة

وفي العقد الثاني من هذا القرن حدثت أشياء أخرى كاد يمر بعضها دون أن يلاحظه الجمهور ، ففي أوساط لا علاقة لها بالمسارح التجارية مطلقاً تظهر محاولات لبناء أساس جديد . وإن فشلت محاولة ونثروب أيمز Winthrop Ames في تكوين فرقة أميريكية ، دورية ، كبيرة فقد أثمرت محاولات أخرى أكثر تواضعاً . ففي جامعة هارفارد شجع الأستاذ جورج بيرس بيكر George Pierce Baker مجموعة صغيرة من الكتاب الشباب ، وفي أوساط أخرى خارج نيويورك قوبل كل نشاط بمائل بالرعاية والحماس . وقد نشأت في ذلك الوقت من جاليات الممثلين في العاصمة فرقان من الهواة المتحمسين — الأولى ، جماعة ميدان وشنجتون ، بدأت عملها عام ١٩١٥ نتيجة لحفاة تيريزا هلبورن Theresa Helburn وروبرت آدموند جونز Robert Edmund Jones ولورنس لانجر Lawrence Langner وفيليب مولر Philip Monller ولي سيمونسون Lee Simonson وموريس ورتهايم Maurice Wertheim وهيلين وستلي Helen Westley المتوقد . ونمت هذه الجماعة من مجموعة صغيرة تعمل على خشبة مسرح قليلة الاستعداد في قرية جريمنتش ، ثم تطورت إلى « فرقة الطائفة المسرحية » ذات الأهمية البالغة يوماً ما . أما الفرقة الثانية فهي المعروفة « بممثلي بروفستاون » وتكونت أيضاً عام ١٩١٥ ، ولم يكن مصيرها التطور إلى هيئة دائمة

كزميلتها، وإن امتازت بعضوية يوجين أونيل الذي قدم تجاربه المسرحية الأولى على خشبة مسرحها .

كانت الحماسة تملأ الجو في الشهور المبكرة من الحرب العالمية الأولى . وفي نفس الوقت الذي ظهرت فيه هاتان المجموعتان المسرحيتان تقريباً ألفت آرثر هوبكنز Arthur Hopkins جراًته بتنظيم أول مهرجان للمسرح الأمريكي ، كما وجد المنحسون وسيلة للتعبير عن أحلامهم في مجلة « فن المسرح الشهري » التي عاشت طويلاً . وحقاً إن وقع الحرب في الولايات المتحدة آخر بعض الوقت تحقيق المثل التي بعثت الحياة في تلك المحاولات ، ولكن ما كاد يحل السلام حتى بدأت البذور التي زرعت تزدهر ازدهاراً وفيراً . ففي عام ١٩١٤ نشر أول مجلد لمسرحيات يوجين أونيل ذات الفصل الواحد ، وفي الفترة من ١٩١٦ إلى ١٩١٨ مثلت أربع من القطع التي ألفها للبحرية ، وفي عام ١٩٢٠ ظهرت « الامبراطور جونز » Emperor Jones وهي أول مسرحية ذات أهمية حقيقية . وبدأت مجموعة أصيلة متعاونة من كتاب المسرح حياتها الكتابية في تلك السنوات واستعدت لتكوين جهة تحت رئاسة أونيل لغزو مسارح نيويورك . وفي منتصف العقد الثالث حل انتاجها محل جميع المسرحيات الأخرى تقريباً . ففي السنوات ١٩٢٣ ، ١٩٢٤ ، ١٩٢٥ مثلاً ظهرت المسرحيات الآتية :

« لاطفال الله جميعاً أجنحة » All God's Children Get wings ،  
« الرغبة تحت الدردارات » Desire under the Elms ، والنافورة

The Fountain ليو جين أونيل ، « والآلة الجامعة ، The Adding Machine ، لايلر رايس Elmer Rice ، « والأصغر ، The Youngest ، « وفي حديقة ، In a Garden لفيليب بارى Philip Barry ، « وثمن المجد ، What Price Glory ، « وأول طيران ، First Flight ، « والقرصان ، The Buccaneer لماكسويل أندرسون Maxwell Anderson ، « والخارجون عن القانون في سكاقلتون ، The Scuffletown Outlaws ، « وتوضييات ، Fixin's ، « ولد غير ذي شأن ، The No Count Boy لبول جرين Paul Green ، « والشحاذ الفارس ، Begger on Horseback لمارك كونولي وجورج كلوفان Mark Conelly and George Kowtman ، « وزوجة كريج ، Craig's Wife لجورج كيللي George Kelly ، « وكانوا يعلمون ما يريدون ، They knew what they wanted « وسام ماك كارفر المخطوط ، Lucky Sam Mc Carver لسيدني هوارد Sidney Howard . وقبل عام ١٩٢٧ وبجانب كتابات أخرى لهؤلاء المؤلفين ظهرت « الرجل الثاني ، The Second Man لسام بيرمان Sam Behrman ، « والطريق إلى روما ، The Road to Rome لروبرت شرود Robert Sherwood « وبورجي ، Porgy لديوبوس هيوارد Dubose Heyward . إن هذه المسرحيات وحدها لكفيلة بأن تضفي

الثناء على أى مسرح ، وعندما تذكر عدد الكتابات الأخرى التى  
صحبها فندرك تمام الإدراك القوة المسرحية الدافعة التى أطلق سراحها  
فى الولايات المتحدة .

لم تقتصر هذه القوة الدافعة على المسرح وحده إذ برزت مجموعة  
متحمسة من مصممي المشاهد المسرحية ، وافتتح أول معرض أميريكى  
لتصميم مشاهد المسرح عام ١٩١٩ حيث عرض على الجمهور إنتاج روبرت  
أدموند جون Robert Edward Jones وجوزيف أوربان Joseph  
Urban ولى سيمونسون Lee Simonson ونورمان بل جسدريد  
Norman Bell Geddes لاشك أنها كانت سنين مثيرة مليئة بالتجارب  
الجرئية .

# الحركة إلى الأمام

تلك سنون أخرى ذات طابع مماثل .

كتب على الحياة الأمريكية أن ترزح تحت أزمة مالية ضخمة في أوائل العقد الثالث من القرن الحالى انبعثت عنها محاولة جديدة . وفى استطاعتنا الآن أن نلاحظ كيف أدخل فى المسرح فى تلك السنين مضمون اجتماعى جديد وكيف قامت فرقة «مسرح الجماعة» و «اتحاد المسرح» بتجارب ماثلة لتلك التى قامت بها فرقة «بروفستاون» ، كما نلاحظ كيف نشأ عن هذه المحاولات كتاب جدد للمسرح .

وسنتكلم عن كتاباتهم بامهابة فى مكان آخر ، أما هنا فسنوقف برهة لنتتبع تطور أعجب المجازفات فى تاريخ المسرح — أى مشروع المسرح الفدرالى ، وهو مشروع أيدته الحكومة وأمدته بالمال ( وقد تطلب ملايين الجنيهات ) . بدى فى تنفيذ الخطة عام ١٩٣٥ تحت إشراف هالى فلانجان Hallie Flanagan رئيس قسم المسرح فى كلية فاسار . وأول غرض لهذا المشروع هو تقديم الإعانة لآلوف عمال المسرح الذين فقدوا عملهم بسبب الأزمة المالية ، وفى نفس الوقت فأصل الفكرة فى «هيئة سير العمل (١)» ، W.P.A. — وهى الهيئة المهيمنة على مشروع المسرح الفدرالى — بعكس نظام منح البطالة المتبع

في إنجلترا ، هي تقديم المساعدة المنتجة للعمال ، وبهذا دخل المشروع إلى حيز التنفيذ والفكرة المسيطرة عليه هي إنعاش المسرح عموماً ، تلك الغاية التي عمل المسؤولون على تحقيقها بحماسة . فسعت الجماعات التمثيلية التي شكلت تحت رعاية المشروع والتي عملت في مناطق تمثل أكثر من نصف سكان البلاد سعت إلى تعريف الطوائف المختلفة في كل مكان بالمسرح وإلى بعث الاهتمام به من جديد لها عاناه من إهمال منذ أيام الفرق المتنقلة والفرق ذات الرصيد في القرن التاسع عشر . كما صرفت أموال باهظة في ترميم المسارح القديمة وفي بناء مسارح أخرى جديدة مثل مسرح « بارك » في تشارلستون الذي شيد مكان مسرح آخر مشهور في القرن الثامن عشر . وظهرت تجارب جديدة من أهمها لإخراج الزنوج لماكبث Macbeth والميكادو والتأرجح Swing Mikado وتحولت تراجيديا شكسبير إلى مسرحية ودونية عميقة التأثير وكيفت موسيقى ساليبان في الثانية لتتفق والموسيقى الزنجية المتأرجحة .

ازدهر هذا المشروع لمدة أربع سنوات تقريباً ، ولكن في أواسط عام ١٩٣٩ ظهرت روح جديدة في الكونجرس تسببت — رغم نداءات الاستغاثة المحمومة — في إهمال وتعطيل هذه المنظمة الضخمة .

قد يكون في هذه المحاولة مغزى . فبالرغم من أننا متفقون على أن الجزء الأكبر من الأقوال التي أطل بها في صيف ١٩٣٩ أمام لجنة ويس الشاتنة في الكونجرس كان مبالغاً فيها والبعض كان سخيفاً إلا أن العدل يتطلب الاعتراف بفشل المشروع عموماً . ويرجع الفشل إلى

الاسباب الآتية : أولا ، استحالة الجمع بين غرض ثقتي ومشروع يرى قبل كل شيء إلى تقديم المساعدة السريعة . فيما أن هذه المنظمة كانت وسيلة للفوت فقد اضطرت إلى تحميل مئات الأفراد عديمي الموهبة المسرحية وإن كانوا عاطلين حقاً ، فجاءوا عبثاً ثقيلًا على عاتق منظمة شكلت بسرعة على جانب كبير من ضعف التنظيم . ومع أن عدداً كبيراً من ذوى المواهب — بل ربما النبوغ أيضاً — انضم إلى مشروع المسرح الفدرالى إلا أن العدد الأكبر كان من الكتاب والمصممين والممثلين الفاشلين ويمكن أن تبين سبباً ثانياً لفشل المشروع في طريقة التنفيذ التى اضطرت إلى اتباعها . فن البعث أن نعتقد أن مشروعاً في مثل هذه الضخامة ذا إدارة مركزية مهما أعطى من الاستقلال لفروعه المختلفة يمكنه أن ينتج عملاً من الدرجة الأولى . والسبب الثالث لفشله هو المحاولة الناجحة نوعاً التى قام بها الثوار الاجتماعيون في الاستيلاء على وحدات، مختلفة واستعمال الوسائل الموضوعية تحت تصرفهم لغرس معتقداتهم الثورية . وإن لم يكن ما توصلوا إلى عمله خطراً على الدستور الأميريكى إلا أن المحافظين كانوا يحقن بعض الشيء في شكواهم من أن المشروع الذى وضع أصلاً كإجراء للمساعدة أولاً ثم للثقة ثانياً استخدم فعلاً كأداة للدعاية الاشتراكية أو الشيوعية .

ويبدو مقياس فشل مشروع المسرح الفدرالى في اختفاء كل أثر له بعد وقف تمويله وفي عدم نجاحه في تشجيع أى عمل مسرحى مبتكر وإن لم تنتج هذه المحاولة ما يستحق الذكر في الكتابة الإبداعية إلا أن

بعض التجارب فى الإخراج كانت منعشة . فالمحاولة برمتها أداة جريئة  
— بل ونيلية — صممت ( عن طريق غير مباشر على الأقل ) لإحياء  
المسرح من جديد ، وإن انتهت باستحالة الوصول إلى نتائج يمكن  
مقارنتها بما أنتجت أئينا القديمة بمعاونة السلطات المدنية . وبعد عرض  
خلاف لتجوم الألعاب النارية انطلقاً هذا المشروع لجأة كالصاروخ  
عندما ينفذ .

## التلفيقية الأميركية

بقى شيء واحد يجب أن نذكره وهو أن هذا المشروع دليل على المكانة المهمة التي أحرزها المسرح في المجتمع الأميركي في العقد الثالث من هذا القرن ، بينما ترمز ضخامة هذه المحاولة على القوة الدفينة الهائلة في الولايات المتحدة ، وربما يكون المسرح الأميركي قد أعطانا أجود ما لديه ، فقد علينا التاريخ أن هذه الوثبات في عالم المسرح لا تستمر مدة طويلة . وعلى أي حال فاق المجهود الأميركي في الفترة ما بين الحربين ما قام به أي بلد آخر في نفس الوقت . لا شك أن برنارد شو أعظم كاتب مسرحي على قيد الحياة (١) ، وكتاباته وحدها أسبغت على المسرح الانجليزي - الايرلندي مكانة مهمة إلا أن مجموع الكتابات المسرحية الأميركية في المدة من ١٩٢٠ إلى ١٩٤٠ أكثر أهمية بمراحل من الكتابات الانجليزية أو الفرنسية في نفس السنوات .

ومما يستدعي الانتباه في نفس الوقت عدم ظهور أسلوب جديد خاص بالمسرح الأميركي رغم القوة الكامنة في جملة هذا المجهود فلم ينتج هذا المسرح شيئاً لابسن أو سترندبرج أو شو ، بل أظهر الكتاب المسرحي الأميركي ميلا واضحاً إلى التلفيقية فبنى كتاباته على اقتراحات مستقاة من أماكن أخرى صهرت أغلب الأحيان في قالب واحد . ولهذا - كما أوضحنا في مقدمة هذا الفصل -

---

(١) نشر هذا الكتاب عام ١٩ ونوف شو عام ١٩٥١

لا يمكننا أن تناقش في مكان واحد وبطريقة مجدية جميع هذه المسرحيات كما نفعل في مسرحيات عصر اليزابيث في إنجلترا والقرن السابع عشر في أسبانيا والتاسع عشر في اسكندناوة . لاشك أن هناك تنوعا في هذه الفترات ، إلا أن الجوهر الكبير أصبح صفة فردية على الإنتاج المسرحي في كل زمن على حدة . أما في المسرح الأمريكى الحديث فلا وجود لهذا الجوهر رغم قوته الظاهرة والإبداع الفردى المستمر ، فالحركات المختلفة أو الأساليب التى يستخدمها الكتاب ليست من اختراعهم .

ويتطلب أونيل لتفوقه على غيره معالجة من نوع خاص ، وذلك رغم الصعوبات التى نلاقها لتتبع أساليبه . أما فى حالة زملائه الكتاب الآخرين فيجب — إن أردنا أن نحصل على صورة واضحة للاتجاهات العامة فى المسرح — أن نحاول أن ننسبهم إلى المدارس التجريبية المناسبة لا أن نربطهم بعضهم ببعض ، إذ أن مثل هذا الربط يؤدى إلى تشويه الاتجاه العام . فننسى أن ننسب بارى Barry وسارويان Saroyan إلى التأثيرية وهوارد لوسون Howard Lawson وليلر راييس Elmer Rico إلى التعبيرية من أن نعتبر هؤلاء الكتاب الأربعة فى مجموعهم .



## الفصل الثاني

### مسرح الفرد

إن أول حركة واسعة النطاق يجب التعرض لها في تطور الاتجاهات المسرحية بعد انتهاء الحرب عام ١٩١٨ هي الذاتية التي تميل إلى تركيز الاهتمام بالفرد ، وهذا هو المسرح الذاتي الذي نستطيع أن نربط بينه وبين بعض الصفات الأصلية التي تختص بها المدرسة التأثيرية في فن الرسم .

ويمكن طبعاً استخدام كلمة « ذاتي » في المسرح بطرق شتى ، والمهم ألا يحدث بينها الالتباس . فالمسرح ذاتية عندما تكون جميع المشاهد والشخصيات والموضوع في جملة ملونة باستمرار بشخصية الكاتب ، مسرحية بلياس ومليساند Pelleas et Mélisande لمتزلنك Maeterlinck مثلاً ذاتية حيث أن روحاً شاملة تسود الحركة وأن شخصيات المسرحية تظهر خلال غلالة هي شخصية الكاتب — أو على الأقل مزاج متزلنك نفسه عندما كتبها. وإن اختلفت « بلياس ومليساند » كلفة عن مسرحية السوناتا الشبح The Spook Sonata لسترنبرج

إلا أنه يمكن وصف الثانية أيضاً بالذاتية . ولكن عندما ننسب هذا الاصطلاح إلى سترندبرج نقصد أن الكاتب سمح لنفسه بمحاولة استغلال حياته الداخلية لأغراضه المسرحية ، فلا يكفيه أن يتأثر موضوعه بعاطفة بالذات بل يصور مخاطر روحه على خشبة المسرح . وليس هذا كل ما في الأمر ، فهناك نوع ثالث من المسرحيات قد يختار فيها الكاتب شخصيته ( ليست صورة منه ) تكشف عنها بقية المسرحية وكأنها صادرة عن ذهن هذه الشخصية .

« والشاحذ الفارس ، الكوميديا الأميركية التي كتبها جورج كوفان ومارك كوفاللي عام ١٩٢٤ مثل حي لهذا النوع . أهم شخصية فيها نيل ماكري وهو موسيقار بطبيعته إلا أن الفقر وقف سائلاً بينه وبين فنه ، ورغم حبه لسينما فهو يداعب فكرة الزواج من جلادس الغنية . تستخدم المشاهد حتى هذه النقطة كمقدمة لب المسرحية الحقيقية ، وهنا يحل الكابوس الذي يبدو لنيل في نومه محل الأحداث الحقيقية ، فيحلم أنه تزوج امرأة كجلادس باقة عرسها من أوراق البنسكنوت ، وعندما يطلب منه أن يعزف قطعة موسيقية للدعوى لا تصدر عن يديه إلا موسيقى « الجاز » . ورغم المال الذي ينال عليه فإنه يعمل مقتبلاً بنصيحة صديقه فيقتل جميع أفراد عائلته وزوجته ، ويدافع عن نفسه بحرارة أنساء المحاكاة . وأخيراً عندما يحكم عليه بالمقاب يزج به في « مصنع فن كادي المدعم » الشبيه بالسجن حيث يعزف المسجونون الموسيقى ويشعرون ويرسمون وكأنهم يطقون الحجارة وينتقون الدسار ويحكون حجاب البريد .

ومن البديهي أن هذه الأنواع الثلاثة للمسرحية الذاتية متصلة بعضها ببعض ، كما أنه من البديهي أيضاً ضرورة التمييز بينها في أذهانتنا في نفس الوقت الذي نضطر فيه إلى ربطها ببعضها لتتقن أثر الاتجاهات المسرحية الأكثر اتساعاً . وليست هذه الاتجاهات من خواص فترة ما بين الحربين بالذات ولا هي جديدة تماماً ، ففي السنوات الأولى من القرن الحالى ظهر ما ينبغي بكل هذه الاتجاهات رغم أنها لم تصل إلى النضرة إلا في فترة ما بين الحربين . وقد سبق أن رأينا تطور النوع الأول — أى نوع مسرحية « بلياس ومليساندا » — على أيدي شعراء الرمزية والرومانتيكية الجديدة ، أما النوع الثانى فقد جاءت كتابات سترندبرج تعبيراً عنه ، كما جاءت « بيرجنت » لابسن و « الساعة المخمورة » Die Versunkene glocke لهاوبتمان ومسرحيات افرانينوف Eurcinov ذات الشخصية الواحدة تعبيراً عن النوع الثالث .

وهناك مجالان آخران يمكن أن تستخدم فيهما كلمة « ذاتية » — بل وكثيراً ما تستعمل فيهما فعلاً . ففي السنين الأولى من القرن الحالى انهمك سيجموند فرويد في أحداث ثورة في الأفكار السابقة عن سلوك الإنسان ، وفي إظهار أهمية العقل الباطن ، والعمل على تطور « علم » التحليل النفسى . ومن الطبعى أن تترك أبحاثه أثراً كبيراً في الفنون الإبداعية وخصوصاً في النوع القصصى والمسرحى منها الذى يقدم شخصيات توحى بالحياة . فنحيت الطرق البالية لتصوير الشخصيات وبذلت الجهود للتعقق تحت السطح والكشف عما خفى علينا عادة

والتعبير — بطريق مباشر أو غير مباشر — عن عناصر النفس البشرية التي تبقى خافية عن صاحبها نفسه . وقد أدت هذه المحاولة في أدب المسرح إلى ظهور نوع من الدراسة الإكلينيكية لحالات المرض النفساني من ناحية ودراسات مماثلة لما جاء في كتابات جان جاك برنار الأديب المسرحي من ناحية أخرى — ولهذين النوعين أمثلة كثيرة في الفترة من ١٩٢٠ إلى ١٩٤٠ وقد ترك عدد كبير من كتاب المسرح علم النفس جانباً واستبدلوا به التحليل النفسي .

هناك اتجاه آخر يمكن ذكره بجانب ما سبق وهو اتجاه يمثل في إنتاج بعض كتاب المسرح الذين ضجروا من استخدام العقل في جميع نواحي الحياة البشرية لحاولوا إثبات تفوق الروح من جديد ، وأدخلوا الموضوعات الديفية على المسرح . فقد اختفى موضوع الدين كلية في القرن التاسع عشر والسنوات الأولى من العصر الحالي حتى إذا ما ظهر فعلاً اتخذ شكل المسرحيات الشعرية الضخمة التي يكثر فيها الحديث عن الآلهة ويظهر فيها الإنسان بطريقة رمزية وسط فضاء لا نهائي . ومما يسترعى النظر في السنوات الأخيرة تطور أسلوب مسرحي ربط بين المسائل الروحية والحياة العادية ربطاً وثيقاً ، وحل التعبير الهادئ الذي وصل في بعض الأحيان إلى النكاهة محل الفصاحة الرومانتيكية الطنانة .

يمكننا بسهولة جمع كل هذه الاتجاهات المختلفة تحت عنوان واحد «النأيرية» ، إذ أنها رغم تنوعها ما زالت مشتركة في بعض الخصائص وقد يكون من الأهم أن نعترف بالصلة بينها بربطها جميعاً بمحاولة الوصول إلى دخائل النفس البشرية من أن نقسمها إلى فئات مختلفة .

## شيوع السريالية

فلننظر أولاً إلى أكثر الأنواع تطرفاً .

ففي عام ١٨٩٦ أنتج الفريد جارى Alfred Jarry مسرحيته اللبزية القوية أوبو الملك Ubu Roi التي قدر لها أن يعتبرها كثير من خلفه من الكتاب المحاولة الأولى في الأسلوب السريالي . وفي ١٩١٧ قدم جيوم أبولينير Guillaume Apollinaire نديا تيريزياس Les mamelles de Tirésias للجمهور على أنها مسرحية سريالية، وبعد مضي ثماني سنوات نشر أندريه بريتون André Breton أدل يافاته السريالية . ويمكن أن نميز في السريالية قوتين لإحداهما هدامة والأخرى إنشائية . ففي السنة التي ظهرت فيها نديا تيريزياس ولدت أيضاً الحركة الدادائية العدمية في زيورخ على أيدي ترستان تسارا Tristan Tzara وهانس آرب Hans Arp وإخوانهما كما نشر أول بيان لهم بعد سنتين . وهناك علاقة وثيقة بين الدادائية والسريالية . فإذا ما لاحظنا أن الأولى إنكار كلي متعمد لجميع القيم ومحاولة فرضوية للاستهزاء بكل ما في الحياة، فهمنا السبب الذي جعلها في نظر بعض أتباع السريالية وسيلة للتعبير عن الاستخفاف بالحياة وعدم الإيمان بشيء .

وفما عدا ذلك فهناك عنصر إيجابي هام في نظريات المتحمسين

للمريالية على عكس اتباع الدادائية ، إذ لما تعرف السرياليون على العقل الباطن أعلنوا أنه لا وجود للفن الحقيقي ومن ثم للواقعية الصحيحة إلا في مناطق العقل البشرى التي قلما تعرض الفنانون لدخالتها في الماضي ( ومن أمثال هؤلاء هيرنيموس بوش Hieronymus Bosch في القرن الخامس عشر ووليم بليك William Blake في القرن الثامن عشر ) وقد اتخذوا بالفعل التقسيم الذي حدده افراينوف للانسان حين فصل التاحيتين العقلية واللاعقلية في النفس ، وأعلنوا أن منبع الفن لا وجود له إلا في الثانية .

بل لقد بلغ الأمر ببعض المتطرفين إلى حد القول بأن « الفن » يجب ألا يتكون إلا من ( ١ ) كتابة آلية أو ( ب ) تسجيل أمين للأحلام ، ولاحظ أكثر اتباع الحركة فطنة أنه إذا ما حازت هذه النظرية قبولا فسوف تتساوى الأحلام بغض النظر عن الشخص نفسه ، وعندئذ تتعرض مكانة الفنان ، للخطر ، ولذلك رأوا الاعتراف بالدور الذي يقوم به الخيال في التظيم الإيجابي دون التخلي عن اعتقادهم في أهمية عالم العقل الباطن الأساسية للكتاب الإبداعي .

إننا نعرف جيما نوع الرسم الذي ظهرت تحت سحر هذه النظرية ، وسواء عطفنا أم لم نعطف على هدفها الاستيتيكي فلا نستطيع أن ننكر أن لبعض الفنانين أمثال سلفادور دالي Salvador Dali موهبة فائقة في الصنعة الفنية وفي قوة التعبير . ولكننا نعرف أيضا المظهر الذي اتخذته هذا الأسلوب الفني في كتابات جيمز جويس James Joyce

وأتباعه . أما المسرحيات التي نفذت لمحاولة إظهار العقل الباطن على خشبة المسرح فلا نعرف عنها الكثير .

ولعلنا لسنا بحاجة للعجب لهذا ، إذ أن المسرح أساسا وسيلة غير صالحة لهذه المحاولة ، فالحلم يتصف بتغير معالنه فالشيء يختفي في شيء آخر ولا يحتفظ بمكانه وقتا طويلا ، والصور المذهلة الواضوح تبدو جنبا إلى جنب مع أطراف عنصرية تختفي ملاحظها بشكل غير فيما يحيط بها . وقد يمكن التعبير عن هذا في السينما، أما المسرح فهو واسطة لا تناسب في جودها ورسوخها مع هذا النوع من العرض . ولهذا فليس ثمة أهمية حقيقية دائمة للمحاولات المسرحية العديدة التي قام بها أتباع هذه المدرسة .

ولكن بجانب هذا اعتباران يجب إدخالهما في الحساب وهما أولا : نجاح كاتب أو اثنين في استخدام الروح العامة للسريالية وإنتاج كتابات تسترعى بعض الانتباه ، وثانيا : تسرب بعض عناصر الأسلوب السريالي إلى كثير من المسرحيات التي لا علاقة لها مطلقا — فيما عدا ذلك — بأهداف أبولينير وبريتون .

ومن الأمثلة الظاهرة للنوع الأول المسرحيات المحيرة التي كتبها جان كوكتو Jean Cocteau المؤلف الفرنسي الممتاز الذي يبدو في تنوعه كأنه خلاصة الإنسانية جماء . بدأ كوكتو حياته الكتابية ( بزوجا برج إيفل Les Mariés de la Tour Eiffel ) ، ثم كتب ( روميو وجوليت ( ١٩٢٤ ) Roméo et Juliette ) ، ( أرفيوس

« La Voix Humaine (١٩٣١) الصوت الآدى (١٩٣١) Orphéo ،  
 وفرسان المائدة المستديرة (١٩٣٧) Les Chevaliers de la table  
 ( Ronde ) ، النسر ذو الرأسين (١٩٤٦) L'Aigle á deux têtes  
 وعدة مسرحيات أخرى جاءت مزيجاً مضطرباً من الأساليب المختلفة .  
 ورغم اتجاهه إلى الواقعية أخيراً فى مسرحيته ( الوالدين الفظيعين  
 (١٩٣٨) Les Parents Terrikles ) ، ( والآلة الكاتبة (١٩٤١)  
 La Machine à écrire ) فهو عامة فى مقدمة تلك المجموعة من  
 الكتاب الذين يطالبون بضرورة الابتعاد عن الأسلوب الواقعى  
 فى المسرح وتطور أشكال جديدة للتعبير . كما ينادى كوكتو عامة بترك  
 جميع أساليب التفكير والاستنتاج المرتبطة بمسرحية الأفكار جانباً  
 والعودة ثانياً إلى مسرح خالص لما للصفة المسرحية الخاصة من فضائل  
 وقيم جوهرية . وفى نفس الوقت لا يسلك كوكتو منهجاً واحداً  
 مرسوماً بل يدهشنا — حتى داخل إطار المسرحية الواحدة —  
 بالمتناقضات والمتناقرات ، وفى استطاعته أحياناً ان يستخدم الواقعية  
 بطريقة ميلودرامية كما فى ( الصوت الآدى ) عندما يقدم حديثاً طويلاً  
 فى « التليفون » لشخصية واحدة واضعاً حداً لتدفق الكلام بانتحار  
 المتكلم بجمل « التليفون » ، وفى أحيان أخرى يميل إلى الرومانتيكية والروح  
 السائدة فى كتابات وبستر . ففى ( النسر ذو الرأسين ) يحبك قصة خيالية  
 رهبة حول شاعر فلاح يحىء إلى القصر ليقتل ملكته ولكنه يقع تحت  
 تأثير سحرها ويهيم بها عندما يراها ، وتستولى عليهما عاطفة جاعية يبدو  
 كل ما عداها عقيماً . وعندما تدرك الملكة أنه لا يرجى من وراء جهمة

شيء في هذا العالم وأن الحياة بدون حبيبها خاوية تدفعه إلى قتلها كما كانت.  
فيته أول الأمر . وفي حالة أخرى يتجه جان كوكتو إلى السريالية معالجا  
عدة موضوعات يونانية قديمة بطريقة تختلف كل الاختلاف عن  
الطريقة المتبعة في أثينا القديمة . فتمتاز أرفيوس بلا منطقية الأحلام  
لذا أنها خليط عجيب من المرح والملع تحدى شخصيات ما يمليه العقل  
وقوانين المجاذبية أيضا . واتبع نفس الطريقة في ( أنتيجون ١٩٢٢  
Antigone ) ، ووصل إلى درجة مرضية من ناحية الشكل في ( الآلة  
الجهنمية ١٩٣٤ La machine infernale ) المبنية على أسطورة  
أوديب الخالدة والتي تظهر فيها الآلهة — كما يبدو من العنوان —  
كآلة جهنمية وقوة حقودة مها شقاء الإنسان . وعنصر المفاجأة عند  
كوكتو في سرد القصة لا يستمد إلا من الحوار الإبداهي الحاذق  
والتضاد بين القصة اليونانية وبين طريقته المختارة في المعالجة . فليست  
مهمة الجوقة تلخيص فكرة المسرحية لحسب وإنما توضيح مسلك الحركة  
الروحية المسرحية . وهذه الحركة الروحية ترى — ولو بشكل غير  
مألوف — إلى إثارة روح التراجيديا بتقديم شخصية غير رفيعة الشأن  
في ذاتها وإن وصلت إلى درجة غير عادية من الاحترام لما تقاسيه من  
عذاب . وقد أظهر كوكتو في هذه المحاولة مهارة فائقة في الصنعة  
وفي القدرة على اختيار الالفاظ ، كما أبدى فطنة في انتقاء مادته . ومن  
السهل على السريالية وغيرها من الأساليب غير الواقعية أن تضل الطريق  
وسط هذا الخليط الغامض من التصورات النائية ، ولذلك عندما يختار  
الكاتب قصصا معروفة سبق أن استخدمها غيره في الماضي يعطى لنفسه

في الحال فرصة التأخير عن طريق التضاد بين القديم والجديد ويضمن رسوخ قدمه فيما يتعلق بالوحدة المسرحية ووضوح الهدف الضروري . ومع ذلك فنحن نشعر دائماً في كتابات كوكو بشيء من النقص : حقيقة إنه قادر على خلق مناظر مشبعة بالانفعال العاطفي — وإن صعب فهمها نوعاً — إلا أنه يجب أن نعترف بما يقتابنا في جميع كتاباته من شعور مفاقع بعدم الإخلاص ، فنحن نشك في أن استخدام الصيغة السريالية ليس ناشئاً عن اعتقاده الراسخ في قيمتها ، ولكن لأن جودة هذا النوع من الكتابة لا بد وأن تسترعى الأنظار متى عولج بصنعة المحسنة .

وهنا كاتب مسرحي استفاد من المناهج السريالية بعض الشيء وهو فرناند كروميلنك Fernand Crommelynck الفرنسي البلجيكي الأصل الذي تعلم عن هذه المدرسة كيف يخطط مناظر ذات خصائص عنيفة التناقض فيضع الهزل الحشن والمادة المفجعة جنباً إلى جنب ويترك الأحلام تتلو أو تسبق مشاهد تكاد أن تكون طيبة . ولقد اشتهر خارج فرنسا بحيويته المتدفقة وفكاهته المرححة في مسرحية ( الزوج الرائع المخدوع ١٩٢٠ Le Cocu magnifique ) ولو أن بعض مسرحياته الأخرى قد تعتبر في المستقبل أكثر دسامة وحيوية من حيث التنفيذ . وكروميلنك كاتب شاذ لا يقمع امتدت حياته الكتابية من أوائل القرن إلى العقد الرابع من (صانع الأقنعة ١٩٠٨ Le Sculpteur de masques ) و ( تاجر التحصنات ١٩١٣ Le marchand de

( regrets ) إلى ( العشاق الصيانيون ١٩٢١ Les amants puerils ) و ( كارين ١٩٣٠ Carine ) و ( الكرش الذهبي ١٩٣٠ ) إلى ( المرأة ذات القلب الصغير ١٩٣٤ La femme qu'à la coeur ) و ( ساخن وبارد ١٩٣٤ Chaud et froid ) . وتظهر في كل هذه المسرحيات نفس الخصائص — تدفق الألفاظ الفياض ، والمهارة في المواقف المسرحية والتماذج بين العقل واللاعقل . والمرأة ذات القلب الصغير مسرحية غريبة بطلتها المسماة بالبين امرأة ركزت اهتمامها في تضايدات الحياة العائلية مما أدى إلى كبت حياتها العاطفية ، فتنتقل بنا المسرحية من مشاهد خارجية إلى أخرى داخلية في حين يصعب علينا في بعض المشاهد الأخرى أن نجزم في أي مكان نحن في أي فترة بالذات . ومن الطريف أن تقارن في هذا الصدد بين الطريقتين المتبعتين ( في الشحاذ الفارس ) ( والكرش الذهبي ) اللتين تتناولان نفس الموضوع تقريباً الذي يدور حول شاب على استعداد لهجر الفتاة التي أحبها طمعاً في المال . وبينما لا يتركنا كاوفان وكونللي في حيرة بشأن طبيعة مشاهدهما حتى يصلا في النهاية إلى خاتمة أنيقة ذات عاطفية مفرطة فإن كروميلنك يقدم الحياة الداخلية والخارجية معاً يصحبهما تهكم لاذع خاص به . ومن أكثر المشاهد وقعاً في هذه المسرحية ذلك المشهد الذي يظهر فيه البطل هوراميداس في حجرته . إنا نعلم أنه يبعد آزيل التي نשמع أننا نعرفها ولكن عن طريق حديث الآخرين عنها فقط . إذ أن كروميلنك بمهارته الفاتحة لم يدعها تظهر على الخشبة . والآن يصل إلى علنا نبأ حضورها لزيارة هوراميداس ونسمع قرعها على الباب .

فيبقى ساكناً متظاهراً بأنه لم يسمع شيئاً بينما تنتظر برهة وجيزة فيقلق  
نسمع على أثرها وقع أقدامها وهي ترتد. إن هذا المشهد واقعي ولكنه  
رمزي أيضاً، فهو خارجي ولكنه يخص الروح ومقارنتها أكثر مما  
يخص الجسد .

وهناك كتاب آخرون في قرننا استعانوا أحياناً بالسريرية مباشرة  
ومن أهمهم روجيه فراك Roger Vitrac الذي تعود كتاباته إلى جاري  
مباشرة . ففي «خفايا الحب» (١٩١٧) Les mystères D'amour  
لا نجد إلا أحلام الماشق المرتبكة، وفي «فكتور — أو أطفال في الحكم»  
(١٩٢٨) Victor, ou les enfants du pouvoir يسخر من حماقات  
المجتمع بتصوير عالم غير معقول فيه طفل في التاسعة من عمره يتكلم  
ويتصرف كما لو كان رجلاً . ومع ذلك فالإعارة من السرية عامة قلما  
تعدو استخدام بعض الحيل لمشهد أو اثنين ولذلك فن الأصلاح أن  
تناولها في مكان آخر . وكوكو وكروميلنك يمثلان على انفراد المظهر  
الذي قد يتخذه التأثير السريالي ، فاستخدم الأول عمداً الفسق العجيب  
الذي تتبعه الأحلام ووضع في إطار الأسطورة الكلاسيكية المحكم ،  
أما الثاني فقلما استعمل حيل السرية المعروفة في الصنعة الفنية ، ولكنه  
أدخل في مسرحياته بشكل واضح بعض روحها . وربما اعتبر الاتجاه  
الثاني أكثر أهمية من الأول عندما تدرس في المستقبل مسرحيات هذه  
الفترة على ضوء التطور التاريخي .

## ظهور التحليل النفسى فى المسرح

وإدخال أسلوب التحليل النفسى أكثر ذبوعاً من غيره. وهنا يبرز هنرى رينيه لنورمان Henri - René Lenormand كالممثل الأول لمدرسة من الكتاب تربطهم ببعضهم رابطة غير قوية ، فيظهر لنا لنورمان كاتب مسرحى طبيعى قاس اتجه إلى داخلية النفس . فنجد فى مشاهد فظاظة مثيرة تذكرنا بتخييلات هاوبتمان فى أيامه الأولى إلا أن الاهتمام مركز فيما يدور فى العقل الباطن أكثر منه فى الحوادث نفسها . وتذهب إحدى مسرحياته الأكثر شهرة — « آكل الأحلام » ، ١٩٢٢ Le mangeur de rêves إلى حد تحليل نفسية المحلل النفسى . فبطل المسرحية وهو أحد الدعاة المحترفين لهذا « العلم » ، بلغ به عدم الاتزان إلى تعدد الكشف عمداً عن أسرار مرضاه التى كان يجب أن تبقى فى طوى السكتان ، فيثبت لفتاة أن غيرتها وهى طفلة فى مناسبة قد نسيتهما تماماً هى السبب فى وفاة والدتها . وفى « الفاشلون » ، ( ١٩٢٠ ) Les ratés ) يتبع الكاتب حياة مؤلف وزوجته المثلة — وهما شخصان باتسان فاشلان تماماً — يتبع حياتهما دون رحمة إلى أن يصلا إلى أسفل الدرج فيقتل الرجل زوجته ثم ينتحر . ويكشف عن الحياة النفسية لعاشق النساء فى « الإنسان وأشباهه » ( ١٩٢٤ ) L'homme et ses fantômes ) منسراً حياته المضطربة وتنقله من عشيقه إلى أخرى على

أنه بحث متواصل دون وعى عن أمه . وفى « ظل الشر » ( ١٩٢٤ )  
 L'ombre du mal يشرح الكاتب نفساً منحرفة ، بينما يقص  
 فى « السن الحمراء » ( ١٩٢٥ ) Le dent rouge قصة فتاة مثقفة تزوجت  
 رجلاً جاهلاً من سكان الجبال فوجدت نفسها فى كوخها الوحش وسط  
 الثلوج محاطة بالمعاريف التى هى من نسج خيال العامة ، وتتم فى النهاية  
 بالسحر . وتتناول « لسيمون » ( ١٩٢٠ ) Le cimoun حب الآب  
 الحرام لابنته وسط صحراء العرب القاحلة ، وتحلل مسرحية « الجبان »  
 ( ١٩٢٦ ) Le lâche تحليلاً قاسياً رعب النفس وضعف الرجل الذى  
 حاول الفرار إلى سويسرا أثناء الحرب . وقد لاتبوى كتابات لنورمان  
 قيمة حقيقية ، بل قد نشعر أحياناً ألا معنى لها ، ومع ذلك فكثاته  
 فى تاريخ المسرح هامة وتأثيره غير قابل .

وتظهر روح مشابهة فى ( بول رينال Paul Raynal ) مؤلف  
 « سيد قلبه » ( ١٩٢٠ ) Le maître de son cœur ، والقبر تحت قوس  
 النصر ، أو « الجندى المجهول » ( ١٩٢٤ ) Le Tombeau sous l'arc d  
 triomphe « وتحت شمس الغريزة » ( ١٩٣٢ ) ( Au Soleil de l'instinct )  
 و ( لافرانسرى ١٩٣٣ La Franc rie ) . تتناول الأولى بشيء  
 من الحدة مودة رجلين أفسدتها حيل امرأة ، وتصور الثانية وهى  
 أكثر قوة من الأولى جندياً فى أجازة من ميدان القتال ، وتمتد  
 فى مشاهدتها المتوترة على ثلاث شخصيات فقط — الجندى وخطيبته  
 ووالدها . وبخلاف لنورمان الكاتب الطيبى يدور رينال رومانتيكياً

في تحليله النفسى . فالفاظ لنورمان عارية يابسة بينما تتدفق ألفاظ رينال كالتيار الجارف ، ورغم أن شخصيات الآخر وضعت على مائدة الشرح مثل شخصيات لنورمان إلا أنها دثرت في ثنايا تعبيرة الفنان الفياض .

وبما يسترعى النظر في باريس في ذلك الوقت نوع عجيب من العنف البدائى — سواء أكان طبيعيا أم رومانتيكيا — عاد إلى الظهور في كتابات عدد كبير من أدباء المسرح . ويمكن أن نضيف إلى جانب من سبق ذكرهم كاتبين آخرين هما ستيف باسور Steve Passeur وميشيل دى جيلديرود Michel de Ghelderode البلجيكي . فـ «سوزان» (١٩٢٩) ، «الشارية» (١٩٣٠) L'Acheteuse ، «السلسلة» (١٩٣١) La Chaîne ، «المخادعون» (١٩٣٣) Les Tricheurs ، «سأحيا حبا عظيما» (١٩٣٥) Je vivrai un grand amour ، «قصر الورق» (١٩٣٧) Le Château de cartes لباسور تمثل كلها صورا كثيفة وحشية من الحياة يبدو فيها الحب كنوع من الكره الجنونى . واستمر باسور في استخدام أسلوبه الأول في الكتابة في سنين ما بعد الحرب في مسرحيته الميلودرامية « الخائنة » (١٩٤٦) La Traîtresse . ويدخل جيلديرود نفس المجال بمسرحية « لجرى ياسنيور » (١٩٣٨) Hop Signor الصاخبة .

## التحليل النفسى للحب

هناك آخرون شقوا لأنفسهم طريقاً أكثر هدوءاً . ويمكن اعتبار جان جاك برنارد Jean - Jacques Bernard الذى كان موضع تقدير فى الماضى وإن أهمل الآن نوعاً ما مثلاً لهؤلاء . وقد نحس النقد لكتاباتهِ منذ عدة سنوات ، ولكن مسرحياته — عند قراءتها ثانية — بالرغم من مهارة الكاتب التى لا شك فيها توحى بتفاهة الموضوع وبعد الشخصيات عن الواقع لوقتها الزائدة . فارسيلين فى مسرحية « الروح تالم » ( ١٩٢٦ ) *L'Ame en peine* متزوجة من رجل تحبه ومع ذلك لا تعرف الراحة — عقلاً معذب ، وقواها تتضائل شيئاً فشيئاً دون أن تعرف السبب . والتفسير هو أن لزوجها توأماً وهو رجل لا تراه قط وإنما زراه نحن وهو ينساب نحوها فى عدة مناسبات ، فنفهم من هذا أن عذاب نفسها الباطنة راجع إلى فراقها منه . وفى هذا شيء من البراعة ، ولكتنا عندما نضع المسرحية جانباً ندرك أنها ليست سوى معالجة جديدة لفكرة مترلك الرومانتيكية الخيالية فى « الطائر الأزرق » *Blue Bird* القائلة بأن انقسام روحى الفتى والفتاة ضرورة تتطلبها خواص الأجسام البشرية . وجميع مسرحيات برنارد من نوع مشابه ، وهو يصير — مثل مترلك — على المسرحية الساكنة ، ويعتقد — مثل نورويد Norwid — فى المسرح الصامت . فى « الدعوة إلى السفر » *L'Invitation au voyage* يقدم زوجة شابة تحلم أحلاماً معتلة بمهندس سافر إلى الأرجنتين مم يتبدد الحلم وتصدم بالحقيقة الواقعة عندما تراه

وقد عاد في زيارة إلى بلده . وفي «النسار التي تأتي أن تتقد» (١٩٢١) Le Feu qui reprend mal تأكل الغيرة جنديا عاد من ميدان القتال لأن زوجته أسكنت جنديا أميريكيا في بيتها ، وفي «مارتين» (١٩٢٢) Martine يخفق قلب فتاة ريفية — تزوج فيها بعد — بحب شاب رآته صدفة منذ سنين ، وفي «ربيع الآخرين» (١٩٢٤) Le Printemps des autres تقع الأم في حب زوج ابنتها دون مشيتها فترغم نفسها في النهاية على الابتعاد عن ابنتها وعندما تفترق المرأتان تبادلان نظرة طويلة صامتة ، نظرة التفاهم التام بين امرأة وأخرى . وتقص «دينيس ماريت» (١٩٢٥) Denise Marelle قصة ابنة فنان تعرض لوحاتها تحت اسم أبيها فيزورها من آن إلى آخر شيخ مربك يبدو تارة كشخص غريب غاضب وتارة كأبيها الذي كانت تعبه . وكل هذا جميل جدا وعاطفي جدا وهزيل جدا .

ويرتبط شارل فيلدراك Charles Vildrac ( شارل مساجيه Charles Messager ) مؤلف «السفينة تيناسيت» (١٩٢٠) Le Paque bot Tenacity ، «مدام بليار» (١٩٢٥) Madame Beliard ، «الحاج» (١٩٢٦) Le Pèlerin ، «الشقاق» (١٩٣٠) La Brouille ، و«دجو العصر» (١٩٣٨) L'Air du temps لإرتباطا وثيقا ببرنار . ولقد كتب فيلدراك — صاحب الشخصيات القرية إلى النفس والعاطفة الرقيقة والمزاج الحزين — بعض المسرحيات الجذابة ولو أنها غالبا ما تكون زائلة . ف «الحاج» مسرحية رقيقة من نوع «إخارات ثلاثة» يحتك فيها العالم الخارجي بالحياة الضيقة المحدودة في منزل ريفي . فبينما تستمع دينيس الصغيرة إلى قصص عمها عن الحياة في باريس يولد في قلبها العجب

وتستيقظ الأحلام . وفي « السفينة تيناسى » نرى جنديين تركا الخدمة فى انتظار السفينة التى ستقلهما إلى كندا — كلاهما مغرم بساقية جميلة تعمل فى أحد المحال العامة ، وبينما يفشل الشاب المثالى فى حبه ينتج صديقه الجرىء فى الحصول على الفتاة . ويميل فيلدراك إلى أمثال هذه المواقف البسيطة كما ينجح فى استمالة الآخرين إليها بآله من مهارة فى إظهار الشعور الدفين وإحياء الجو المناسب .

ويكاد يكون التحليل النفسى للحب هو الموضوع العام لجميع كتابات بول جيرالدى Paul Geraldty الفاشلة نوعا . ففى « الزواج القضى » Les Noces d'argent (١٩١٧) يعود إلى المشكلة التى طالما شغلت تفكير كتاب القرن التاسع عشر إذ يعالج موضوع إهمال الأولاد المتوسطى العمر والمتقدمين فى السن . وتتناول المسرحية « أن نجب » (١٩٣١) Aimer « الثالث الأبدى » مع تركيز الاهتمام فى الزوج والزوجة دون المرأة وعشيقها . ويظهر نفس هذا التركيز فى شخصين فى « روبر وماريان » (١٩٢٥) Robert et Marianne وفيها يتناول بفهم عميق الفرق بين الرغبة الجفسية والحب . ويمضى فى هذا الطريق فى « كريستين » (١٩٣٢) Christine اللاذعة ، وفى مسرحية « دو - مى - سول - دو » (١٩٣٤) Do - mi - sol - do الأقل كآبة ومسرحية « ثنائى » Duo (١٩٣٨) ، وكلها مسرحيات إن نمت عن الإخلاص إلا أن قيمتها ضئيلة وحيويتها ناقصة .

ومن بين هؤلاء جميعا كاتب متماز — هو جان سارملن

Jean Sarmer . ثم هناك آخرون من أمثال جان فكتور بليران Jean-Victor Pellier الذى درس فى « رؤوس للغيار » ( ١٩٢٦ ) Têtes de rechange شخصية رجل بلا إرادة لا يستطيع أن يلعب دوره فى الحياة ، وسيمون جانتيلون Simon Gantillon كاتب مسرحية « مايا » ( ١٩٢٤ ) Maya التى كانت موضع نقاش طويل ، وفيها تبدو امرأة عاهرة من مرسيليا لكل رجل تتصل به كما يود أن يراها . ولكن الكاتب الذى يمتاز بالصفات الضرورية للبقاء هو مؤلف مسرحية « صياد الظلال » ( ١٩٢١ ) Le Pêcheur d'ombres ، وهى دراسة عجيبة للجنون فى شاعر فقد ذاكرته فلم يجد الهدوء النفسى إلا فى عالم أشباحه . ولو أن هذه المسرحية تذكرنا بدراسات بيرانديللو السيكولوجية إلا أنها أقرب ما تكون إلى روح « الأمثلة الدرامية » ، "Proverbes dramatiques" لموسيه . وقد تفتى موسيقى بيرانديللو إلى العقل فيصعب متابعتها أحيانا ولكن تفاصيل هذه الموسيقى واضحة ، فى حين أن سارمان Sarment يلعب دائما على أوتار خافتة . وتشابه جميع مسرحياته فى خواصها فى « تاج من ورق » ( ١٩٢٠ ) La Couronne carton أولى مؤلفاته تظهر صفته بيرانديللو المميزة فى قصة امرأة لا تقدر رجلا حينما يبدو على حقيقته ، فلا يستطيع أن يوقظ حبها إلا إذا تظاهر بما تعتقد أنه يجب أن يكون عليه ، ورغم أن هذا الخلط المربك بين الحقيقة والظاهر قد ينتهى بالرجل إلى الحكمة والمعرفة إلا أنه ينتهى به أيضاً وبشكل أوضح إلى ملل نفسى طاغ . وكما سبق أن أشرنا إلى العلاقة بين بيرانديللو وبارى فإننا نلاحظ تشابها بين سارمان

وبارى في « زواج هاملت » ( ١٩٢٢ ) Le Mariage d'Hamlet التي تعطي فيها كل من أوفيليا ووالدها والبطل فرصة أخرى ، فيحاول هاملت أن يتقبل الصعاب بماطفية أقل من ذي قبل ، ولكن سرعان ما يمل دوره الجامد . والمقارنة بين المثل الأعلى والواقع أساس الموضوع المسالم الحزين المسرحية « أنا أكثر نبلا من نفسي » ( ١٩٢٤ ) Je suis trop grand pour moi ، ثم تظهر نفس الفكرة مع بعض الاختلاف في « أجمل عيني في العالم » ( ١٩٢٥ ) Les plus beaux yeux du monde و « ماديلون » ( ١٩٢٥ ) Madelon و « ليوبولد المحبوب » ( ١٩٢٧ ) Léopold le bien-aimé و « ألا قلب لك ؟ » ( ١٩٢٦ ) Le Plancher des vaches و « As-tu du cœur » ( ١٩٣١ ) و « الرحلة إلى يارترز » ( ١٩٣٦ ) The Trip to Biarritz و « عطيل » ( ١٩٣٧ ) Othello و « ماموريت » ( ١٩٤٦ ) Mamouret . في جميع هذه المسرحيات رجال ونساء تلاحقهم صور ذهنية كالأشباح تتناثر وتزول كلما احتكت بالواقع وتهشم كلما تحطمت مثلهم العليا ، ومع ذلك فهم يجدون أحسن ما فيهم في بقايا أحلامهم الخزية . وقد لا يمتاز هذه الكتابة بقوة عظيمة إلا أن لها ولا شك نوعا من السحر .

وأقرب كتاب المسرح الانجليزي الى السكتاب الفرنسيين تشارلز مورجان Charles Morgan وهو أكثر شهرة ككاتب روائي إلا أنه كتب مسرحية واحدة تستحق الذكر — « المجرى المتألق »

( ١٩٣٨ ) The Flashing Stream ، وفيها يقارن الكاتب بمهارة ودقة بين جاذبية العلم المنطقية وبين جاذبية العواطف . وما يستحق الذكر أنه يبدو أن النجاح الذي أحرزته هذه المسرحية في باريس أعظم مما أحرزته في لندن - لأنها أقرب إلى التقليد الفرنسي منها إلى التقليد الإنجليزي .

## مسرحية الإيمان والمكان والزمان

يعنى البحث فى خبايا النفس لبعض الكتاب تشريحاً علمياً صعباً للنفس — بل وقاسياً أحياناً — ويعنى للبعض الآخر استكشافاً للناحية اللاعقلية للإنسان المعروفة بالإيمان ، وقد يتخذ هذا الشكل جولات فى ميدان المسرحية الدينية ، أو محاولات فى كتابة مسرحيات واقعية فى مظهرها الخارجى وإن ركزت كل اهتمامها فى الروح .

أما النوع الأول فهو قريب من روح الرومانتيكية فى أوائل أيامها رغم أن العالم الحديث يتطلب مشاهد أقل زخرفاً وخطابة . ومن أمثلة هذا النوع من الكتابة المسرحية « الرهينة » ( ١٩١١ ) L' Otage لبول كلوديل Paul Claudel ، فوقف البطلة فيها بمائل لمواقف بعض بطلات مترلك عندما يواجهن مشكلة الحيار بين الحب والواجب . وكلوديل فى الحقيقة شاعر يفضل الاعتماد على خياله البعيد عن الواقع . كتب فى أيامه الأولى مسرحية غريبة تسمى « المدينة » ( ١٨٩٣ ) La Ville تشير إلى الاتجاه العام فى فنه ، فنحن نتخبط وسط المعنويات الغامضة التى تملأ رواياته وتنتهى أية محاولة لإيجاد تفسير منطقي لمشاهدها بالقضاء على سحرها . ولا سبيل لإدراك غرض الكاتب سوى ترك العنان للجانب العاطفى . وتبدو نفس التجريدية فى شخصيات « استراحة الظهر » ( طبعت ١٩٠٦ ) Partage de midi وهى دراسة للحب المدنس والحب الروحى . حقيقة إن شخصيات مسرحياته الأخيرة تنتحل صفة

أقرب إلى البشرية ، ولكننا نشعر — كما هو الحال دائماً في كتابات كلوديل — بوجود كائنات خفية تحوم في الفضاء ، كما نشعر في نفس الوقت أن كل مسرحية من مسرحياته تحوى كية خصبة من التجربة الخيالية لا يعبر عنها الكاتب في حبكة المسرحية إلا بشكل غامض ، ولعل السبب في هذا خصوصية خياله الذى يصعب ازدهاره داخل إطار المسرح. ومسرحية «البشرى إلى مريم» ( ١٩١٢ ) L'Annonce faite a Marie هى دون شك أحب مسرحياته إذ يجعل منها إيمان الكاتب البسيط مسرحية هادئة العاطفة لا تنسى . فإن فيولان المجذومة تعتقد اعتقاداً راسخاً فى إله يحب للجميع بما يجعلها تقوم بمعجزة وتعيد طفل أختها مارا المتوفى إلى الحياة. وفى «الحذاء الحريري» Le Soulier de satin وهى من كتاباته الأخيرة ( طبعت عام ١٩٣٠ ومثلت عام ١٩٤٣ ) يقدم الكاتب موضوعاً مركباً فى ازدواجه ، إلا أن أسلوبه الخيالى العجيب وعاطفته الفلسفية الصوفية تقريباً التى تنفذ إلى المشاهد والشخصيات تضيفان عليها بريقاً ساطعاً . ويتخذ كلوديل الولاء الروحى موضوعاً «الأب المهان» ( ١٩٤٦ ) Le Père humilié أيضاً وهى أحدث كتاباته .

ويجد هنرى جيون ( هنرى فانجلون ) Henri Ghéon مصدراً الهامه فى العصور الوسطى وعقائدها الأرثوذكسية ، ونسرد على سبيل المثال « سر اختراع الصليب » ( ١٩٣٢ ) Le Mystère de l'invention de la croix و « فيولانت » ( ١٩٣٣ ) Violente و « قصة الشاب برناردى متون » ( ١٩٢٥ ) L' Histoire du jeune Bernard de

Menthon . وقد حازت الأخيرة شهرة واسعة تحت اسم « قصة سان برنار العجيب » ، حين نقلها سيربارى جاكسون إلى الإنجليزية عام ( ١٩٢٦ ) . واسترعت « نوح » ( ١٩٣١ ) Noe — مسرحية أندريه أويه الانجليزية — النظر عندما طافت بالبلاد المختلفة في العقد الثالث مع « الفرقة الخامسة عشرة » ، الناشئة عن تجربة جاك كوبر على مسرح « الكولومبية القديم » . أما كتابات أويه الأخرى فهي بعيدة كل البعد عن المجال الدينى . ف « اغتصاب لوكريشى » ، ( ١٩٣١ ) Le Viol de Lucrece معالجة حديثة للقصة التى خلدها شكسبير . ومسرحية « ماريا » ، ( ١٩٤٥ ) Maria ذات الخليل من كتابات ثورتون وايلدروبيرانديلو تقدم الموضوع على خشبة مسرح عارف نفس الوقت الذى تمثل فيه مسرحية أخرى ، فتظهر المقارنة المألوفة بين العالم الحقيقى وعالم المسرح الخيالى ، و « أوديب » ، ( ١٩٤٨ ) Oedipe مسرحية سوفوكل فى قالب حديث . ومن الكتاب الممتين إلى كلوديل وهذه الجماعة من أدباء المسرح بوساك دى سان مارك Boussac de Saint Marc ، وهويصوفى « ذئب جوبيا » ، ( ١٩٢١ ) Le Loup de Gubbia — تلك المسرحية العجيبة — رجلاً مشرداً شرساً تعنى به فتاة ذات عقيدة راسخة ، وفى « مولك » ، ( ١٩٢٩ ) Moloch يرى إلى تصوير القوة الشرهة المييدة للدافع الفنى . ويمكننا أن نربط بين هذه المسرحيات و « المسيح الآخر » ، ( ١٩٢٣ ) L'autre Messie للكاتب البلجيكي هنرى سومافى Henri Sommagne مؤلف مسرحية « مدام مارى » ،

( ١٩٢٨ ) Madame Marie عن القيامة التي تستحق الذكر وإن كانت أقل نجاحا من المسيح الآخر .

وفي ألمانيا ظهرت « رقصة الموت » ( Totentanz ) ( ١٩٢١ ) لليوفاليسما تتل Leo Weismantel ، ومصدرها نفس الدافع الذي أدى الكتاب الفرنسيين التجريبيين إلى الاستعانة بمادة القرون الوسطى كتاباتهم . ويظهر اتجاه مشابه في ماكس مل Max Mell النمساوى الأصل ومؤلف « معلف فيينا لعام ١٩١٩ » Das Wiener Kripperl von 1919 التي يشير عنوانها بوضوح إلى مصدر الإلهام . ثم هناك مسرحيات هرمان هينز أورتنير Herman Heinz Ortner الأولى وخصوصاً « أسطورة سباستيان » ( Sebastian - legende ) ( ١٩٢٩ ) التي تظهر فيها نفس النزعة . وفي كتابات ريتشارد بلنجر Richard Billinger وهو أديب نمساوي آخر يتضح كيف يلتقى البحث في عالم الخوارق باهتمام المسرح الواسع النطاق بالشعب ، ففي كتاباته تختلط أفكار المسيحية بذكريات الوثنية التي يحافظ عليها فلاحو التيرول بغيرة شديدة . وبفيت حبكة « تمثيلية الجان » ( Das Perchtenspiel ) ( ١٩٢٨ ) على العمليات الناجمة عن القوى التي يسيطر عليها الجان في التردد على سفح الجبل . ونجى « الليلة القرة » ( Raunacht ) ( ١٩٣١ ) ذكرى تلك الليلة في ديسمبر التي يجول فيها الجان وغيرهم من المخلوقات الخارقة للطبيعة في الأرض . أماد ساحرة باسو ( ١٩٣٥ ) Die Hexe von Passau فرغم أنها لا تتناول نفس المادة التي سبق ذكرها إلا أنها تثير نفس الجو

بمعالجتها موضوع هداية دينية جاءت إثر تقديم مسرحية دينية .

ويمكننا إدراك نطاق هذه المسرحيات الدينية إذا ما وضعنا هذه المحاكاة لمسرح القرون الوسطى وهذا التقيب في عالم الأساطير الشعبية جنباً إلى جنب مع المحاولات الكاثوليكية الصادرة عن خوزي ماريا بيجان José Maria Péman الأسباني والكتابات الرمزية مثل « عزرائيل في أجازة » ( ١٩٢٤ ) La morte in vacanze للكاتب الإيطالي البرتوكاسيلا Alberto Casella . وهذه بدورها تؤدي إلى مجموعة من المسرحيات التي يستغل فيها الكاتب ما وراء الطبيعة استغلالاً مسرحياً شيراً وذلك دون أن يربط بينها وبين العقائد المسيحية أو الأساطير الوثنية .

وفي إنجلترا أحدثت « رحلة إلى العالم الآخر » ( ١٩٢٣ ) Outward Bound لسانون فين Sutton Vane ضجة ملحوظة ، وهي مسرحية قد ينقصها العمق والإخلاص إلا أنها تصور الحياة الأخرى ببراعة فتظهر كسفينة تحمل الأرواح من عالم الأحياء إلى جمر ك الجنة . ومنذ ذلك الوقت والتجارب في هذا المجال في إنجلترا وأمريكا كثيرة . ولعل من أهم مميزات المسرح الحديث تلك الحرية والجدية اللتين استغل بهما موضوع خوارق الطبيعة . ولو استثنينا بعض المحاولات الميلودرامية في أوائل القرن التاسع عشر لبقى المسرح الأوروبي والأمريكي من بعد شكسبير حتى العصر الحالي خالياً من الأشباح . أما الآن فنحن على أتم استعداد

لتقبل طيف مرح من العالم الآخر في كوميديا لنسويل كوارد Noel Coward ، ولترحب بالشیطان في فاتازية لجيمز برايدى James Bridie . ومن أمثال هذا النوع «معجزة الأب مالاكاى» ( ١٩٢٧ ) Father Malachy's Miracle للكاتب الإيرلندى برايان دوخرتى Brian Dogherty ، وفيها يقنعنا بقوة خلافة أن الأب مالاكاى الصغير وهب قدرة القيام بالمعجزات . فمتدما يعلن الأب أن إحدى الحانات الليلية التى يعترض عليها ستقتل من مدينة إدنبرة إلى صخرة باس المنحولة يكتشف لملمه أن القوى السماوية قد استجابت لدعواه ، وسبب هذا الفزع عليه بأن مثل هذا الدليل على قدرة عارقة للطبيعة سيسبب له متاعب لا حصر لها — فلا شك أن الكنيسة ستغرب معرفة كل شيء عنه — وسيضايقه الدجالون . ويحاول فى يأس أن يعصر ذهنه ليتوصل إلى حل إلى أن يجده فى بيان آخر ينطق به مؤداه أن الحانة ستعود مرة ثانية إلى إدنبرة ، وتصدق النبوءة، ويسدل الستار على الأب مالاكاى وقد استراح باله .

وفى مسرحيات بول ففنت كارول Paul Vincent Carroll الإيرلندى نلاحظ روحاً مشابهة لتلك التى تسود «معجزة الأب مالاكاى» . وهذه الروح من مميزات كتاباته إلا أن هناك تناقضاً غريباً فى مسرحياته، فنشعر من ناحية أن الذى دفعه إلى المسرح رغبته فى نشر رسالة الفكر الحر ، ونجد من ناحية أخرى أن أكثر مشاهدته وقعا هي التى ينسب فيها الكاتب رسالته إذ ترتجف أجضة ما فوق الطبيعة حلقة بخفة فوق شخصياته الأدبية . ويظهر هذا الانفصال بكل وضوح فى «ظل ومادة»

( ١٩٣٤ ) Shadow and Substance التى اشتهر على أثرها بعد فضل نسي فى « ما لقيصر » ، ( ١٩٣٢ ) Things that are Caesar's . ويمكن اعتبار مسرحية « ظل ومادة » Shadow and Substance مسرحية تتناول مشكلة واقعية يقارن فيها الكاتب بين إكليروسية سكيريت الرجعية الضيقة وبين مثالية المدرس أو فلنجزئى التحررى المبينة على النظرة الواسعة التقدمية . ولهذا المسرحية قوة مميزة تفوق بها مسرحية الأفكار العادية مصدرها الخيال المحيط بشخصية بريجت الفتاة الريفية الجاهلة التى ينزل عليها الوحي السماوى . فهى مثل جان دارك يترأى لها صور خارج نطاق العالم الظاهر ولذا نستمع إلى حديثها نسج فى بحر الإيمان .

وعما يؤسف له أن كارول لم ينجح ثانية فى الوصول إلى مثل مستوى هذه المسرحية . فهذه الجواد الأبيض ، ( ١٩٣٩ ) The White Steed مخيبة للأمل للفقر فى نسج الموضوع ، ولأن الفكرة التى بنيت عليها هذه المسرحية تكاد تكون فكرة سابقة لها ، وللضغف البادى فى تناوله فكرة الإعجاز . أما مسرحية « لم يتكلم الحكماء » ، ( ١٩٤٤ ) The Wise have not Spoken تلك المسرحية المرتبطة المرتبطة التى تضرب فيها الفوضى أطنابها فتبدو أكثر ضعفا .

ومن المسرحيات المرتبطة بما تقدم تلك التى تستكشف مفاهيم الزمان والمكان أو تبحث موضوع وقف التسلسل الطبيعى لأحداث الحياة دون تدخل — مباشر أو غير مباشر — من القوى الإلهية . ومن

أمثلة هذا النوع مسرحية « الوقت المار » ( ١٩٣٨ ) On Borrowed Time ، وفيها يقص بول أوزبورن Paul Osborne الأمريكي قصة عجيبة لرجل استطاع أن يحد من قوة الموت بعض الوقت. وقد واظب جون بوينتون بريستلي John Boynton Priestley الإنجليزي على تركيز جهوده في هذا المضمار ولو أن محاولاته المسرحية الأولى مثل « المنحنى الخطر » ( ١٩٣٢ ) Dangerous Corner ، و« لبورنام جروف » ( ١٩٣٣ ) Laburnum Grove لا تشير بوضوح إلى تخصصه فيما بعد. فقد أثبتت هذه الكتابات أن بريستلي يملك موهبة الكاتب المسرحي الحقيقية — التركيز ، وهو ما يدهش له إذ أن موضوعات رواياته وكثرة شخصياتها تجعل التركيز صعبا. وفي « لبورنام جروف » حيث يتناول المقارنة بين الجريمة وهدوء الضواحي نلاحظ مهارة فائقة في البناء المسرحي. أما في « المنحنى الخطر » التي تشير إلى تطور أسلوبه فيما بعد فنبذ أصالته في الكتابة المسرحية ، كما تبدو أيضاً في « شجرة اللبلاب » ( ١٩٤٧ ) The Linden Tree إحدى مسرحياته الأخيرة التي تقدم دراسة للحياة العادية وسط شكوك العصر الحديث وتناثر القيم .

كان أول ظهور تخصص بريستلي — إن صح هذا التعبير — بشكل مكتمل في أربع مسرحيات في الفترة ما بين عام ١٩٣٧ وعام ١٩٣٨ ، وهي « آل كونواي والزمن » Time and the Conways ، و« سبق أن كنت هنا » I Have Been Here Before ، و« أنا غريب هنا »

«Music at Night» ، و «موسيقى في الليل» ، I am a Stranger Here  
 واستخدم بطارق شق نفس فكرة الزمن المستمر أساساً مسرحية  
 « جاءوا إلى مدينة » ( ١٩٤٢ ) They Came to a City ،  
 و « طريق الصحراء » ( ١٩٤٤ ) Desert Highway ، و « زيارة  
 المفتش » ( ١٩٤٦ ) An Inspector Calls . أما في «منذ بدء الخليقة»  
 ( ١٩٤٧ ) Ever Since Paradise فقد اتجه إلى تجربة من نوع  
 آخر إذ تتحرك الشخصيات في إطار مزدوج ، فداخل المسرحية التي  
 يمثلونها مسرحية أخرى يشتركون في تمثيلها . ولا شك أن لكل  
 مسرحية من هذه المسرحيات صفات خاصة بها تستميل الجمهور . ففي  
 « موسيقى في الليل » ، تتحرر مجموعة من الشخصيات من عقلا الواعي  
 عند سماعها كونشرتو للفيولينة ، فيتمكن الكاتب من تصوير العقل  
 الباطن على المسرح : وتمكنه حبكة « آل كونواي والزمن » ، من بناء  
 صورة للحياة مستقلة عن التسلسل التقليدي المألوف للدقائق والأيام  
 والساعات . وفي « طريق الصحراء » يلتقي الماضي والحاضر على  
 مستوى واحد ، فترتبط حركة الجزء الأول التي تتناول مخاطر طاقم  
 دبابة وجدوا أنفسهم في الصحراء الشاسعة دون أدنى معونة  
 بأحداث في القرن الثامن عشر قبل الميلاد . وفي « وصلوا إلى مدينة »  
 ينتقل بريستلي كلية إلى عالم الخيال ، فيقدم جمعا من الناس مكوناً من  
 خليط من مختلف الشخصيات يمثل كل منهم طبقة في المجتمع وصلوا إلى  
 مدينة كبيرة عظيمة كاملة المدينة محاطة بسور ، العمل فيها لعبو الحروب

الأثر لها ومرارة النفس شيء مجهول . ويتطور حركة المسرحية يحاول  
بريستلى أن يصور تجارب شخصيات مختلفة في مجتمعنا الناقص مع عجائب  
هذا العالم العجيب ، فيبدو نوعياً لبعضهم وجيحياً للبعض الآخر . ويحاول  
بريستلى أن يقدم تجربة أخرى في « زيارة المفتش » التي تتناول أسرة  
يصل إليها نبأ وفاة فتاة يبدو في أول الأمر ألا علاقة لها بها مطلقاً ،  
ولا يشير هذا الخبر من الاهتمام أكثر مما يثيره غيره من الأخبار التي  
تظهر في الصحف . ولكن عندما يحضر المفتش يربط تدريجياً بين كل  
فرد من أفراد هذه الأسرة الهادئة ومصير الفتاة . فيكشف أسرارهم  
الداخلية ويبسط آمالهم ومخاوفهم عارية على منضدة التشريح . وعند  
انصرافه يتصل أحد أفراد الأسرة بالشرطة فيتضح أنها لا تعرف شيئاً  
عن هذا النوع من المفتشين .

لم يمن الوقت بعد للحكم نهائياً على مركز بريستلى ككاتب مسرحي  
ومع ذلك نستطيع أن نقول إنه بلا شك أكثر أدباء المسرح في السنين  
العشر الماضية طموحاً في غاياته وبراعة في تناول مادته وتحويلها إلى  
مشاهد مسرحية . ولعله لم ينجح بعد في اجتياز مرحلة التجربة ، ومع  
ذلك فما أنجزه فعلاً دليل قاطع على اتساع مداه وقوته وحاسته المسرحية  
كما يرفعه إلى مصاف أوائل كتاب المسرح الإنجليزي .

ونظرة إلى هذه المسرحيات تذكرنا بموضوعات مشابهة كان يتناولها  
كتاب المسرح الأوروبي في تلك السنوات وما قبلها : ففي السنة التي تلت

«الهدنة» (١٩١٩) أخرج هنرى لنورمان Henri Lenormand فى فرنسا مسرحية «الزمن حلم» Le Temps est un songe التى سبقت بريستلى فى استخدام فكرة الزمن فى مشهد اتحار البطل الذى يترامى الفتاة التى يحبها قبل أن يفترح فعلا. كما تذكرنا «زيارة المفتش» للكاتب الانجليزى أن بعض أدباء المسرح اليوم الذين يعنون بالشخصيات يدخلون فى وسط يختارونه شخصاً كفتش بريستلى ذا قوة حافزة تفوق قوة البشر . وهناك عدة مسرحيات للكاتب الإيطالى أوجوتى Ugo Betti قريبة جداً من «زيارة المفتش» ، فهى من حيث الشكل — مثل مسرحيات بريستلى — واقعية فى ظاهرها ولكن كثيراً ما يكون للشخصيات والحبكة المسرحية معنى رمزى . ومن المسرحيات المثلة لأسلوبه « انهيار المنحدر الشمالى » ( ١٩٣٥ ) Frana allo Scalo Nord و«الليل فى منزل الرجل الفنى» ( ١٩٤٢ ) Notte in Casa del rico و«التفتيش» ( ١٩٤٧ ) Ispezione . تقدم الأولى وقوع حادث أثناء القيام بحفريات مدينة ، وفى كل مرة يحاول من هم على اتصال بالحادث إنكار مسئوليتهم تتسع الدائرة إلى أن تشمل جميع أهل المدينة بينما تنكشف خبايا وأسرار المتصلين بالحادث مباشرة . وفى هذا الموقف الواقعى تدخل لغات من العالم الآخر ، فيعود ضحايا الحادث مرة أخرى إلى الحياة ويتحول الشفيع إلى القاضى ولا تبقى إلا الشفقة للاخطاء البشرية . وفى نهاية المسرحية يتكلم بارسك المستشار بصوت كالرعد ناطقاً بالحكم —

بارسك :

وعندما ندخل في الاعتبار أنهم يقاسون ولكنهم يودون  
أن يقاسوا ، فهم يقاسون سواء أكانوا ملاكا أم زراعا ،  
سواء أكانوا حنفي السيرة أم سيئها ، سواء أكانوا مضطريدين  
أم مضطهدين ، سواء أكانوا غشاشين أم منشوشين ، لأنهم  
يقاسون ولكنهم يريدون أن يقاسوا لأنهم أحياء ، لأنهم  
رجال ، لأنهم يرغبون في الحياة ، يريدون البكاء والأمل  
والعمل على مصالحهم .

جونز :

لهذه الأسباب . . . . (ويبقى الجميع ساكني الحركة حان  
الرؤوس).

بارسك : (يمد يده ويمسك ببعض الأوراق الرسمية ثم يرفضها) :  
لهذه الأسباب ، باسم الله وباسم القانون ، نعلن أن هؤلاء  
الرجال ...

جونز : (وهو يستنيره) .  
استمر يا بارسك . . . أطلق بالحكم .

بارسك :

نعلن أن هؤلاء الرجال قد نطقوا — بل أنهم ينطقون كل

يوم - في حياتهم وفي عملهم — ينطقون بالحكم العادل ،  
فسيجدون اليقين بأنفسهم ، وربما حصلوا على شيء آخر على  
يد العدالة ، شيء أسمى : الشفقة — الشفقة . . .

الجميع : ( بصوت خافت )  
الشفقة . . . الشفقة .

ويحيط بتي موضوعه بهذا الجو من الغموض والشك والالتهام  
والعطف .

وفي الليل في منزل الرجل الغني ، يتناول فكرة ارتباط حاضرتنا  
بماضينا ، ويعبر تيتو عن فلسفتها بقوله :

نعم — أريد أن أذهب هناك مثلاً ( يشير في اتجاه معين ) ،  
ولكن لا أستطيع . فأنا هنا الآن نتيجة لعمل ارتكبته في الماضي  
البعيد ، ثم دون أي إدراك تقريباً وبدون حرية الذهاب أينما أريد أجد  
نفسى هناك ( يشير في اتجاه آخر ) .

وبقي أقرب ما يكون إلى بريستلي في مسرحية « التفقيش » —  
يدخل رجلان بيتا يفتشانه ويكشفان أشياء خفية ثم ينصرفان ، وتنتهي  
المسرحية بقول أحدهما « نحن منصرفون » .

الفتش :

نحن منصرفون — لم يبق ما نعمله هنا .

انفريا :

هل أنت ذاهب ؟

الفتش :

نعم .

انفريا :

أهكذا تركنا ؟

الفتش :

ماذا تعنى ؟

انفريا : ( فى غضب مفاجئ )

والانظمة والإرشادات ؟ إشرح لنا على الأقل سبب

زيارتك ؟ لابد وأنت ستقول لنا شيئاً !

الفتش : ( لجأة فى حدة فائقة ) :

أنت نفسك تجهل ما تريد ، ومع ذلك فقد بلغت بك الوقاحة أن  
تعتقد أنك تعرف ما يريده الآخرون ؟ هذا مناسب جداً ! هذه  
مسائلك ويجب أن تجد لها حلاً بنفسك ، توصل إلى فهمها جميعاً  
بمفردك — كل بنفسه ( بصوت كالرعد ) بنفسه وحده . تأكد أن أحداً  
لم يساعدك ( يسير نحو الباب ثم يختفى مع زميله )

وإذا ساقنا مسرحيات بريستلى إلى كتابات بتي لما فيها من تشابه فإن بتي بدوره يسوقنا إلى جول رومان ( لوى فاريجول Louis Farigoule ) Jules Romains . فرومان — مثل زميله الإيطالى — يستنط الواقع ، ومثله أيضاً يرى الإنسان كوحدة ذاتية وفى نفس الوقت كجزء من مجموع أضخم . وفلسفته هى « الجماعة » ، « unanisme » — أى المجتمع الخفى الناشئ عن رجال وحدث الصلة الجسمية أو الروحية بينهم . فالحلقة العائلية مثال للجماعية وكذلك الأمة والكنيسة والطائفة فى المدينة ، وحتى ركاب « الأوتوبريس » ، يكونون وحدة عائلية إذا حدث ما يوقظ فيهم الشعور بمصالحهم المشتركة . ويقدم رومان فى مسرحياته دائماً أمثلة لهذه الجماعة غالباً ما تكون فى لهجة ساخرة . ففى « الجيش فى المدينة » ، ( ١٩١١ ) L'Armée dans la ville ، التى تتناول المقاومة لسلطة مفروضة ، تكون القوات المحتلة وحدة وأهل المدينة وحدة أخرى . وعنوان « كروميدير القديمة » ، ( ١٩٢٠ ) Cromedeyre le Vieil مستمد من إسم القرية التى تقع فيها سلسلة أحداث المسرحية العجيبة . كما أن قوة عنصر الكوميديا فى « نوك أو انتصار العطب » ( ١٩٢٣ ) Knock, ou le Triomphe de médecine الألكثرذيوغا أساسها استغلال مفهوم الجماعة . إن قرية سان موريس الصغيرة يمكن التعرف عليها فى الواقع من أول وهلة وهى فى نفس الوقت بدعة من بدع الخيال . وبطل مسرحية رومان الدكتور نوك الذى يحل محل الدكتور بارباليه ذى العقائد البالية ، والذى ينجح فى إقناع جميع أهل القرية بمرضهم ، رجل ورمز فى آن واحد . وتصنع

الأفراد بصيغة الجماعة عندما يصبح كل شخص سليم هــ سـ دفاً  
للرض .

ونحي نفس الروح المسرحيتين اللتين تقاولان «السيدلوترو هاديك»،  
( ١٩٢٣ - ١٩٢٥ ) Monsieur le Troubadec . فظهر جماعة  
الأولى في كازينو مونت كارلو ، وفي الثانية يتهم الكاتب على البطل  
الذى ينشئ ويتزعم «حزب الرجال الأبناء» . ويصنع التهمك  
« مدرسة النفاق » ( ١٩٣٠ ) Musse, ou l'école de l'hypocrisie  
كلها ، وفيها يكشف موس الرجل الصغير أن أحد كبار فاعلي الخير ليس  
إلا فاسقاً أنانياً وأن الطريقة الوحيدة لحيات حياة هادقة هي أن يندو  
منافقاً هو الآخر . ومسرحية « الدكتاتور » ( ١٩٢٦ ) Le Dictateur  
أكثر مرارة إذ تصور ثأراً سابقاً قبل من الملك مهمة تشكيل حكومة  
قوية أى دكتاتورية . جميع هذه المسرحيات — للأسف — أقل  
قوة من المسرحية اللامعة « نوك » . وحتى « دونوجو » ( ١٩٣١ )  
Donogoo ، المسرحية الساخرة المشابهة للفيلم التي فيها يحاول عدد من  
المخاييل بناء مدينة في أمريكا ، رغم أنها مشوقة ، إلا أنها  
تقصصها رشاقة وحيوية تلك الكوميديا . أما « بون » ،  
( ١٩٣١ ) Boën التي تصور تأثير الغنى المفاجيء على شخص شريف  
نسبياً من الطبقة المتوسطة فتعوزها القوة ووضوح الاتجاه . وفي  
« سنة ١٠٠٠ » ( ١٩٤٧ ) L'An mil — وهي من أقوى مسرحياته —  
يتابع أهدافه بالعودة إلى الماضي وربطه بالحاضر .

## مسرحيات الروح

لعل رومان قد اتجه بنا بعيداً عن التأثيرية التي بدأنا بها . ولكننا نجد أنفسنا بوضوح في كتابات فيليب بارى Philip Barry، أحد كتاب المسرح الأمريكي ، على اتصال وثيق بأكثر الكتاب تأثيرية . وعندما نعرض لكتاباته ندرك الصلة التي تربط بين الذين ينساقون إلى مناطق الروح المظلمة وبين الذين يستدرجون إلى مناطق الرمزية المساوية لها في الظلمة . وتحيط ببارى هالة تذكرنا بسميه الاسكتلندي باري Barrie، كما تكشف هذه الهالة عن ألوان من المعاني تعود بنا إلى مترلك وبرانديللو وبرناروسارمان . ويضمن باري لنفسه صفة مميزة باستخدام أشكال رمزية وإحاطتها بفكاهة رقيقة . وكثيراً ما يشار إلى باري بما يفيد بأن أهميته منصبه على الدور الذي لعبه في تطور كوميديا السلوك الحديثة ، بينما روحه في الواقع قريبة من كتاب التقليد التأثري الذين تحدثنا عنهم . و«فندق الكون» (١٩٣٠) Hotel Universe مسرحية زمانية مكانية تعتمد على التحليل النفسى . تتقابل مجموعة من ذوى الأرواح المعذبة في منزل عالم — على ما يقال — عظيم ، أدت آراؤه عن طبيعة الإنسان والكون إلى اعتقاد أقاربه بجنونه . ومع ذلك فقد عادت إلى الشخصيات المعذبة صحتها العقلية تحت تأثير هذا العالم الذى وجه أفكارها إلى أفراد كانت هذه الشخصيات قد أحبتهن ثم نسيتها . ورغم المسكاة التي احتلتها هذه المسرحية ، ورغم أنه لا يمكن إنكار الإخلاص الساذج الذى تولدت عنه إلا أنه ينقصها

العمق ويكثر فيها الحوار السخيف . كما أن السذاجة أو الإخلاص  
 وحدهما قلما تكفيان لإنتاج شئ ذي قيمة . والعنوان « فندق الكون »  
 يوضح ميل بارى إلى رمزية تكاد تكون ساذجة . ويبدو نفس الميل  
 في مسرح « الجلوب » حيث تظهر شخصيات « هام المهرجون »  
 ( ١٩٢٨ ) Here Come the Clowns منغمسة في تعريجاتهم  
 الميتافيزيقية . ورغم أن بعض المشاهد تصور الفن المسرحى في أحسن  
 صورة إلا أننا نخطئ الحكم تماماً إذا افترضنا وجود أى عمق في التفكير  
 أو العاطفة في قصة تناول نجار المسرح في بحثه عن الله وانخداعه بحيل  
 دجال يبدو وكأنه الشيطان مجسماً . وتحليل مضمونها تبدو المسرحية  
 حائرة ضعيفة للغاية إذ أنها لا تحوى مادة ممتنة تستحق التشريح . وهناك  
 مثل أوضح للرموز الصيبانية التى يحبها بارى في « جونز الحر » ( ١٩٤١ )  
 Liberty Jones التى يعبر فيها العم سام والحرية مجسمة عن أسمى  
 المشاعر وأكثرها بداهة بطريقة سقيمة نوعاً ما .

كتب بارى مسرحيات أخرى كثيرة خلاف التى سبق ذكرها ينسب  
 فى بعضها على الأقل — لحسن الحظ — هذه الصوفية المنتحلة ، مباشراً  
 الناحية الكوميديية البحتة . و « مملكة الجيسوان » ( ١٩٣٢ )  
 Animal Kingdom بذاتها الأبدى وعلاجها المتناقض للعشيق التى  
 تتخذ لنفسها صفات الزوجة ، من نوع المسرحيات التى فى وسع كتاب  
 باريس الأقل أهمية إنتاجها . وتجمع « إلى باريس » ( ١٩٢٧ )  
 Paris Bound بتأكيدها أن إخلالاً بسيطاً فى الواجبات الزوجية من

ناحية الزوج ليس من الضروري أن يؤدي إلى هدم الحياة الزوجية — بل يجب ألا يفعل — تجمع بين مفهوم كاثوليكي وموضوع يصلح للمعالجة كوميديّة . و « إجازة » ( ١٩٢٨ ) Holiday دراسة للحب والحياة سطحية نوعاً ما مفرطة في عاطفيتها ، وإن أسبغ عليها حوارها الرقيق عذوبة وحسناً . وقد يمكن اعتبار « قصة فيلادلفيا » ( ١٩٢٩ ) Philadelphia Story الأكثر نجاحاً أرفع ما وصل إليه في فنه .

ويمكننا القول عموماً أن باري كاتب يمتاز ببعض المشاهد الممتعة وبمهارة في الكتابة قد تثير الإعجاب ، ولكن كثيراً ما تضر روحه الطريق فتحوض مناطق هو غير مؤهل لفهمها أو تقديرها . ويشبهه وليم سارويان William Saroyan في بعض النواحي وإن اختلف عنه ظاهرياً كل الاختلاف . وقد أدى تكراره لمشاعر فلسفية سهلة واستخدامه لطرق تبدو جديدة في بناء المسرحية إلى اقتناع النقاد في وقت ما بأنهم وجدوا فيه نبوغاً عظيماً . ولكن يلاحظ أنه بعد الخامسة التي أثارها « قلبي في أعالي اسكتلنده » ( ١٩٣٩ ) My Heart's in the Highlands أخذ صوت مؤيديه يتلاشى يوماً بعد يوم . وفي مسرحيته الأولى هذه يمزج بشكل خاص يبدو جديداً بين مشاهد واقعية في ظاهرها وعناصر رمزية يقدمها في قالب أحداث متقطعة منفصلة . أما الحوار فمزيج من اللغة العامية — مما يشير إلى محاولة لإتباع المذهب الطبيعي — والخيال الشعري الرفيع . ولكن إذا أمعنا التفكير وجدنا تفاهة في هذه الصور ذات العاطفة المفرطة لشعراء شبان فقراء ولممثلين

محطمين يعزفون بسحر أورفيوس على أبوابهم فيأتى جميع أهل المنطقة ليستمعوا إليهم مسحورين . وقد تلت هذه مسرحية أخرى أكثر طموحا وهى «أمتع أوقاتك» (١٩٣٩) The Time of Your Life ، وفيها يحاول الكاتب تصوير الواقع فى مشهد مشرب حقير فى سان فرانسيسكو . ويستقى سارويان عن حبكة الموضوع محاكاة لتشيكوف فيترك شخصياته تتفلسف بعظمة وغموض عن الحياة وعجائبا وأملها العنان وأحزانها ومباهجها . ووسط هذه المجموعة من الشخصيات المتنوعة يظهر جو رجل دائم السكر يقضى وقته فى شراء اللعب لتذكره أنه توقف عن البكاء ذات مرة فى طفولته لأنه أعطى لعبة . وبجانب هذا يقدم سارويان للجمهور شخصيات أخرى مختلفة شاذة كعدد من المتسككين المعدمين وامرأة طاهر وقزم يكاد لا يبلغ طوله ثلاثة أقدام . وفى «القوم الجمال» (١٩٤١) The Beautiful People يقدم مرة أخرى فيلسوفا وشاعرا ( وهما هذه المرة أب ولبنة ) فى موضوع يتناول أسرة تعيش على معاش رجل متوفى هو صاحب المنزل الذى تقيم فيه . وفى الموسم التالى (١٩٤٢) قدم مسرح سارويان الذى افتتح فى نيويورك مسرحيتى « غدا صباحا ترى على اللوحة ، Across the Board on Tomorrow Morning » و« محادثة يوى ، Talking to Yoy » ولكن العرض أوقف بعد وقت قصير . ويصف أول مشهد لمسرحيته « جيم المتألق » (١٩٤٧) Jim Dandy أحدث مسرحياته بما يأتى :

« قشرة أو جزء من قشرة بيضة شفافة كسرت وفتحت من ناحية

واحدة ، وداخل القشرة أطلال كثيرة وجليلة ، وهي تمثل الواقع الحالى  
والأبدى يوجدان معا نتيجة للزمن والطبيعة والفن والدين والعمل والعالم  
والاختراع والتخطيط والمصادفة وعنف الحرب وعوامل التعرية .

كل هذا فى منتهى الغموض . ومع ذلك فيمكننا القول أن مادة هذه  
المسرحيات أكثر صلابة على الأقل من الطيف الذى بنيت عليه مسرحية  
« أربعة قديسون فى ثلاثة فصول » ( ١٩٣٤ ) Four Saints  
in Three Acts . وهى مسرحية موسيقية لجرترود شتاين Gertrude  
Stein التى تستخدم ثلاثة فصول لتقديم خمسة عشر قديساً يعبرون عن مشاعرهم  
بطريقة يستحال فهمها .

وقد عنى الكثيرون بهذه الأساليب بطرق شتى فى بلاد مختلفة .  
فكشف مسرحيات مييجويل دى أونامونو Miguel de Unamuno  
الذى يعتبر من أبرز الفلاسفة الأسبان — عن خبايا النفس . فى « فيدرا »  
( ١٩١٧ ) Fedra ، وهى تحوير يتفق وروح العصر الحديث  
للأسطورة الإغريقية الدائمة الطراوة ، وفيها تنعدم الأحداث الخارجية ،  
بل يكاد ألا يوجد شيء مطلقاً . أما « طيف الأحلام » ( ١٩٣١ )  
Sombras de Sûeno فيشير العنوان نفسه إلى نوع المسرحية ، وهى  
تجربة فى تناول الشخصية المزدوجة ، موضوع بيراندالو المفضل .

وفى إيطاليا اتخذ منهج بيراندالو ميلانتيكيا جديداً فى كتابات  
ماسيمو بوتيمبيلي Massimo Bontempelli . فى « المختار » ( ١٩٢٥ )  
Nostra dea ، وهى مسرحية هزيلة فى ظاهرها لاذعة فى باطنها ،

تكشف دعائل امرأة تشكل شخصيتها تبعاً لما ترتديه من زى . وتظهر نفس الروح في « حذاء مسينا » ( ١٩٢٥ ) *Il Calzolaio di Messina* لايساندرو دى ستيفانى *Allessandro di Stefani* وبطلها شخص تسلط عليه فكرة العدالة وأغضبه عدد المجرمين الذين يفتنون من يد العدالة ، فيلعب بنفسه دور القاضى والجلاد . وفى مرة من المرات يقتل خطأ ضحية بريئة ، فيتحطم مثله الأعلى وينتحر . ويحاول نفس الكاتب أن يثبت أن المجانين فقط هم العقلاء ، وذلك فى « مجانين فوق الجبال » ، ( ١٩٢٦ ) *Pazzi sulla montagna* . وجوليالموزورزى *Gugli-Imo Zorzi* كاتب آخر حذا حذو بيراندالو . فيصور فى « حياة الآخرين » ، ( ١٩٢٦ ) *La Vita degli altri* امرأة ترتدى شخصية زوجها كالرداء ، وفى « العرق الذهبى » ، ( ١٩١٩ ) *La Vena d'ora* يقارن الأم الشابة كما هى فى الواقع بالصورة التى اختلقها الإبن لنفسه . وفى « دوائر تحت العيون » ، ( ١٩٢١ ) *Fiore sotto gli occhi* لغاوستو ماريما ماريتى *Fausto Maria Martini* يحكى الكاتب قصة عجيبة لمدرس فقير وزوجته هالما سير حياتهما على وتيرة واحدة فبدأ حياة خرافية جديدة وكأنها عاشقان والهان . وفى « نانيت الأخرى » ، ( ١٩٢٣ ) *L'altra Nanetta* يقارن الكاتب بطريقة مماثلة بين امرأة كما تبدو فى ظاهرها وكما هى فى حقيقةها . ومن الواضح أن كل هذه الموضوعات قريبة الشبه من موضوعات بيراندالو ، ولو أن ماريتى نجح فى إعطائها روحاً مميزة نتيجة لتصويره الدقيق للشخصيات ولاستخدامه لأسلوب عدم المبالغة .

ويبدو أسلوب بيراندلو واضحا في «سرك القانون» (١٩٢٥) Circus Juris لسفند بوربرج Suend Borberg الدانماركي، وهي مسرحية شيقة تتناول «الشخصيات» العديدة التي يحورها الشخص الواحد. ومن أمثال هذا النوع من الكتابة مسرحيات كاتبتين بولنديتين هما ماريا بوليكونفسكا جاسنورزفسكا - Marja Pawlikowska - Jasnorzevska وصوفيا نالكوفسكا Zofia Nalkowska ، وقد استفادت من مثل برزيفسكي فسارتا على النهج الذي اتبعه لنورمان ورنار وآخرون. و«المشاق المهاويون» (١٩٢٣) Niebiescy zalotnicy للكاتب الأول و«يوم عودته» (١٩٢١) Dzień jego powrotu للكاتب الثانية مثلان للتأثيرية السيكلوجية لها قيمتها.

## الفصل الثالث

### الحركة التعبيرية

التأثيرية من خواص الفرنسيين أما التعبيرية فهي من خواص  
الجرمانيين . والتأثيرية اصطلاح ينطبق إما على مزاج وإما على محاولة  
استتيكية فقط ، لا يرتبط بأهدافها شكل مسرحى معين أو صنعة فنية  
بالذات — ذلك إذا استثنينا نظريات المسرحية الثابتة ، و المسرحية  
الساكنة ، . أما التعبيرية فتوحى بنظرة خاصة لمادة المسرحية الخام  
وبطريقة جديدة لتناولها .

وقد يبدو — نتيجة لهذا التمييز بين الحركتين — أنه يمكن عند  
تأول المدارس المسرحية المختلفة التى تعالج داخلية الشخصيات تعريف  
وشرح التعبيرية بشكل أبسط وبطريقة أوضح ، ولكن من العجيب  
أن هذا هو عكس الواقع . فقد تطور الأسلوب التعبيرى فى برلين وضم  
مواهب متنوعة حتى إذا ما ركز النقاد العديدون الذين اتجهوا إلى تحليل  
الخواص العامة لهذا الأسلوب اهتمامهم فى أى واحد من هؤلاء الكتاب  
الموهوبين ، وجدوا تافضاً أساسياً فى تشخيصهم لمصادر الحركة  
ولظواهرها المميزة .

ويعود هذا التباين في الرأي إلى سببين : الأول ، ناجم عن الخلط بين الوسيلة والغاية ، والثاني ، ناجم عن الفشل في إدراك أن الحركة التعبيرية رغم معاداتها للواقعية في أهدافها أساساً إلا أنها ضمت عدداً كبيراً من الاتباع تبعاً مثلهم كل البعد عن مثل أولئك الذين هم من صميم الحركة . فن الميسور أن نلاحظ مثلاً أن بعض الطرق التي سلكها سترندبرج وفدكنند تشير إلى تلك التي أقبل عليها التعبيريون في حماسة ، ولكن أية محاولة ترمى إلى إثبات أن غرضها كان تعبيرياً محاولة كاذبة مريكة . وفي بحثنا عن تعريف صحيح لما كان يهدف إليه هؤلاء الثوار الألمان عندما أصبحت التعبيرية هدفاً فنياً يجب أن نفرق في أذهانتنا في الحال بين الحيل الفنية التي استعملوها كوسيلة والمثل التي هي الغرض الأساسي ، كما يجب أن تتعقب أثر الروح التعبيرية الحققة وسط فوضى الأهداف المتناقضة الظاهرة في كتابات من التحقوا — سواء مباشرة أو غير مباشرة — بهذه المدرسة .

## أهداف التعبيرين

استخدم كتاب المسرح التعبيريون عامة في حاسة ذلك النوع من الفن المسرحي الذي سبق أن قام به هاوبتمان وفدكند بتجارب متنوعة وساعدوا على تطوره . وحلت المشاهد القصيرة محل الفصول الأكثر طولاً ، وأصبح الحوار مقتضباً منقطعاً ، واستعيز عن الشخصيات ، الحقيقية ، بالأشكال الرمزية (من النوع الأخلاقي قريباً) ، واختفت المشاهد الواقعية واستعيز عنها بالأضواء التي استخدمت في حرية ، وكثيراً ما فضل استعمال الجوقة (الكورس) أو المجموعة على الفرد ، أو إذا ظهر الأفراد رفعوا إلى مكانة تحولهم إلى مثلين لقوى أعظم منهم .

ولما كانت هذه الوسائل جديدة في نوعها فقد كان لها تأثير مفرى خاص على عقول الكثيرين في العقد الثالث ، وكثيراً ما نجد أنها استعملت في أغراض بعيدة كل البعد عن تلك التي أوصحها التعبيريون . وقد أقبل عليها واستغلها على الأخص عدد من الكتاب تحمسوا لأبحاث التحليل النفسي الجديدة ، فحاولوا لإنهاء مسرح «ذاتي» . ويجب علينا أن نعلم هنا — إذا أردنا أن نحافظ على وضوح الموقف — بأن التعبيرين لم يرموا إلى الذاتية ، بل بالعكس فالتعبيريون الحقيقيون في ثورة واعية ضد المسرح التأثري بأجمعه وتركيزه على الحياة الداخلية . وبدلاً من التفتيش في أعماق الفرد النفسية يحاولون أن يقدموا على الخشبة مثلين للانسانية جمعاء . وإذا ما تأثر هؤلاء الكتاب بالتحليل النفسي أصبح

غرضهم إظهار عواطف الجموع . بل إتنا نكاد أن نقول أن التأثيرين آخر سلالة الشعراء الرومانتيكيين بينما ينتمى التعبيريون إلى الكلاسيكية الحديثة .

وحاول هؤلاء الكتاب أساسا الحرب من الكشف الدقيق عن خبايا النفس ومن الطرق الدائرية غير المباشرة — وهو ما تفهمه بالمحاولة الرومانتيكية الحديثة في مجموعها — واستعاضوا عنها بالإنسانية وخواصها تقدم بطريقة مبسطة مقتصدة حادة تشبه في تأثيرها الخط المستقيم . وهناك صلة وثيقة بين منهج التعبيرين وبين المدرسة التكميلية التي ولدت عام ١٩٠٨ في باريس وحاولت الوصول إلى كنه الخطوط المنحنية التي نراها في الحياة لتعبر عن المستويات المسطحة الأساسية . كما أن هناك صلة بالمدرسة المستقبلية الإيطالية التي أسسها ف . ت . ماريتي F. T. Marinetti عام ١٩٠٩ والتي حاولت استغلال الخط المستقيم و « المركب » بنفس الطريقة . وفي عام ١٩١٥ أكد لأول بيان للسرحد المستقبلي هذه الصفات فسمى على وجه التحديد « بيان المسرح المستقبلي المركب » . وقد تتج عن الحركة المستقبلية مفهومان أساسيان : مفهوم الفضاء أو الشعور به المبني على تقدير المسطحات المستوية ، ومفهوم الوظيفة أو الشعور بها الذي يحا كل أثر للزخرف الرومانتيكي حتى لم يبق إلا الضروري ( المميز ) الذي لا يستغنى عنه . وقد حرص أنطون . ج . براجاليا Anton G. Bragaglia جيدا العلاقة بين هذه الحركات المختلفة في كتابه « القناع المتحرك » ( ١٩٢٦ ) La Maschera mobile : وهو يقطع بوجود علاقة بين التأثيرين الألمان وأمثال

ماريتى وبوتشونى وكارا وسوفيتشى ودييرو الذين تزعموا المدرسة المستقبلية الإيطالية . ويلاحظ فى كلتا المجموعتين كره ظاهر للواقعية أو الطبيعية ومحاولة اتباع النهج التركيبى هدفاً أساسياً . ثم يقول ، ولا نقصد بكلمة التركيبى المشهد ذا اللون الواحد الذى يبدو من أعلى المسرح ، وكثيراً ما تستعمل هذه الكلمة للتعبير عنه ، وإنما نقصد تلك المشاهد التى تعطينا — نتيجة للامتزاج بين الرسم واللون — صورة منظمة مبسطة للواقع ، صورة مسجلة ليست منقولة — ماسماه بوتشيونى بالتجريد المثالى للأشكال المختلفة . . وإذا أدخلنا بعض التعديلات البسيطة على هذه الجملة نجد أنها تنطبق على أهداف الفن الكلاسيكى من مائتى عام .

ويرتبط تطور الأسلوب الجديد ارتباطاً وثيقاً بإدراكنا لطبيعة مدينتنا الآلية . فى حالة الرومانتيكى الحديث نجد دائماً الرغبة فى الهروب من الآلة ، الهروب إلى عالم بلياس ومليساند ، عالم رموز عاطفية وأعماق روحية غامضة . إنه يتجنب الآلة عن قصد وإن أمكن نسيها كلية . أما التعبيرى الحقيقى فيختار اتجاهاً آخر . وسواء شارك ماريتى حماسه للآلة أو وقف مذهولاً إزاء الطريقة التى تسيطر بها الآلة على الحياة تدريجياً ، فهو يعترف بوجودها محاولاً بشجاعة تناول للمشاكل التى تسببها . ورغم أن روح الكاتب التعبيرى غالباً ما تكون معذبة بل ويائسة أحياناً إلا أن إنكار العالم الذى يعيش فيه ليس غرضه . وبدلاً من أن يستغل مملكة الأحلام فى كتاباته متسبباً أسلوب سترندبرج ( كما ادعى بعض نقاد التعبيرية ) فهو يتخذ موقفاً ثابتاً يتعارض تماماً مع موقف الكاتب الدانى التأثيرى .

## التعبيرية الألمانية

يظهر الأسلوب التعبيري في المسرح بوضوح في كتابات جورج كايزر Georg Kaiser، وخاصة في «غاز» Gas، وهي مسرحية من جزئين (١٩١٨، ١٩٢٠) تحمل مغزى أخلاقياً شاملاً وتصور تأثير التصنيع على المجتمع. ويوضح العنوان نفسه غرض المسرحية، إذ يشير إلى أن هدف الكاتب تصوير العناصر الشاملة للإنسان الجماعي وليس الشخصيات الفردية. وبعد مقدمة معنونة «الكورال» (١٩١٧) Die Koralie يبنى فيها عامل سابق مصنعاً كبيراً، تتبع مسرحية «غاز» بجزئها مآل الصناعة في أيدي ابن وحفيد هذا العامل اللذين يحاولان دون جدوى مساعدة العمال، إلى أن يبدو في النهاية أن الحل الوحيد لهذه المشكلة التي رمز إليها في موقف واقعي هو إبادة الجنس البشري.

كايزر ليس كاتباً مسرحياً عظيماً ولكنه يمثل إحدى خواص عصره. فرغم استخدامه في حرية بعض التأثيرات المسرحية التي لو أنها ظهرت في مسرحيات سابقة لا اعتبرت من نوع الميلودراما، إلا أنه يتميز بقوة شيطانية معذبة. وقد بدأ كتاباته «بالأرملة اليهودية» (١٩١١) Die judisch Witwe، وهي مسرحية ساخرة قليلة الأهمية نسبياً، ثم تبعها بعد ثلاث سنوات «مواطنو كاليه» Die Bürger von Calais، وفي عام ١٩١٦ أذهل معاصريه بمرآة مسرحية من الصبح إلى المساء Von Morgens bis Mitternacht. وبطلها كاتب

تألفه في أحد المصارف استطاع المؤلف بالنتج التعبيرى الاصيل أن يقدمه كرمز لطبقة بأسرها ، وليس كفرد . ففي عدة مشاهد عنيفة تبعد كل البعد عن الواقعية يسرق كاتب المصرف بعض أموال صاحب العمل مارا في سلسلة مخاطر تنهى تدريجياً بتحطيم وهدم الحياة الجميلة المثيرة التي كان يحلم بها . ويلاحظ أن كل من يلتقى به من الشخصيات إما رموز أو نماذج ممثلة لمجموعات بشرية . ولأنه لمن السخف أن نهجم الكاتب لفشله في تصوير شخصيات طريفة مسلية إذ أن غرضه الأساسى هو تجنب ذلك النهج المسرحى في البناء واستخدام طريقة أخرى أكثر ملاءمة للفكرة الشاملة التي يود أن يصل إليها . ومع أننا على حق في الحكم على الغاية التي يرمى إليها الكاتب إلا أنه لا يحق لنا أن نبحث في مثل هذا العمل عن أشياء سعى الكاتب عمداً إلى تركها جانباً .

وفما عدا ذلك لم ينتج كايزر شيئاً يستحق الذكر . فسرجية « الحريق في دار الأوبرا » ( ١٩١٦ ) Der Brand in Opernhaus ، عديمة الأهمية ، و « سقط المتاع » ( ١٩٢٤ ) Kolportage ، و « أليف مرتان » ( ١٩٢٩ ) Zweimal Oliver تعوزهما الحيوية ، وفي « جاتس » ( ١٩٢٨ ) Gats تبدو آثار الحيوية التي امتازت بها « من الصباح إلى المساء » ولكنها آثار باهتة . ولعل « قارب نجاة ميدوسا » ( ١٩٤٨ ) Der Floss der Medusa وهي إحدى مسرحياته العديدة التي ظهرت بعد وفاته ومثلت حديثاً ، هي الوحيدة التي تستحق الإهتمام ، وذلك لشكلها وليس لبراعة أسلوبها . وتسكاد هذه المسرحية

أن تكون الفريدة من نوعها ، إذ كتبت لفرقة مكونة من ثلاثة عشر طفلاً ، وتصور مخاطرهم أثناء غرق السفينة التي تقلهم الشرور التي تحيط بنا في ديانا . ورغم طرافة هذه المسرحية إلا أنها ليست بحال من الأحوال إنتاجاً أدبياً رفيعاً . والحقيقة أن كايزر ينتمى إلى ذلك الطراز من الكتاب الذين ينفذ ما لديه بعد المرة الأولى .

ومن الكتابات الوثيقة الصلة بكاييزر إنتاج أرلست تولى Ernst Toller الذى يقدم فى « التحول » ( ١٩١٩ ) — Die Wandlung — وهى مسرحيته الأولى — دراسة لنمو العاطفة الثورية فى حياة فنان . ولم تحدث هذه المسرحية ضجة تذكر . أما « الفرد والمجموع » ، Masse-Mensch التى ظهرت بعدها بسنتين فقد قوبلت بحماسة بالغة ، وفيها أيضاً يحل العام محل الخاص . يقول تولى « إن هذه الصور للواقع ليست واقعية ولا محلية ، كما أن الشخصيات لا تمثل أفراداً ، . فسونيا بطلة المسرحية رمز لجميع الثوار المثاليين . تزعم هذه المرأة مجموعة من العمال العبيد لتحررهم من قيودهم ، وعندما يقومون بثورة اجتماعية تحاول كبح جماحهم ولكن دون جدوى ، وأخيراً ينفذ فيها حكم الإعدام بسبب حركة حاولت قمعها بكل قواها . أما اللغة فمبنية متقطعة ، وكل ما فى المسرحية صارخ — تظهر الشخصيات. وقد أضيئت بقسوة وسط ظلام حالك ، واستعيض عن الحديث العادى بالوعظ والتعجب ، واندجت مشاهد خيالية بأخرى واقعية منقطعة ، ويحيط الحركة بأجما جو هستيرى . وتمثل نهاية « الصورة » ، الثالثة

لتي تحدث فيها البطلة إلى « اللا اسمي » — وهو روح الفوغاء —  
وبداية الصورة الرابعة — وهو حلم خيالي — تمثل الصفة المميزة  
للسرحية :

#### اللا اسمي :

الدم الصمت أيها الرفيق  
ان القضية تتطلب هذا  
فما أهمية شخص واحد  
شعوره ، أو ضميره ؟  
يجب أن تكون المجموع فقط هي المهمة !  
تصور : معركة واحدة دامية  
ثم سلام أبدي  
لا سلام خاو ، لا قناع مزيف  
يخني وراءه وجه الحرب ،  
حرب القوى ضد الضعيف ،  
حرب المستقلين ، حرب الجشع .  
تصور : نهاية الشقاء !  
تصور : الجريمة خرافة في عالم النسيان !  
لأنه فجر الحرية لجميع الشعوب ! ...

أعتقد أنني أسوء التقدير ؟  
لأنها لم تعد مسألة اختيار .  
إن الحرب ضرورة لنا .  
ونصيحتك تعني الشقاق .  
فن أجل القضية  
الزم الصمت

المرأة :

أنت ... الكتلة  
أنت ... على ... حق

الاسمى :

ارفعوا أعمدة الجمر — أيها الرفاق  
ادفعوا كل من يقف في سبيلنا  
الجموع هي الفعل

الجموع في البهو : ( وهم غارجون في صخب )  
الفعل

( وتظلم أنوار المسرح )

## الصورة الرابعة

فناء واسع ذو حائط مرتفع على الأرض وسط الفناء مصباح نوره  
ضعيف باهت . فجأة ينبعث من أركان الفناء حراس من العاملين .

الحارس الأول : ( وهو يقف )

ولدتى

أمى

فى وحل خندق

لالالا ، لا .

الحارس الثانى :

فقدنى

أبى

فى شجار

مع امرأة عاهرة

الحراس معا :

لالالا ، لا

هه ، هه .

( وبعد قليل من الفناء يواجه اللاسمى أحد المساجين )

اللاسما : :

هل حكمت عليك

المحكمة ؟

أحد الحراس

لقد حكم على نفسه

بالموت .

لقد أطلق علينا النار .

السيجون : :

الموت ؟

اللاسما : :

أخافه ؟

اسمع :

أيها الحارس ! أجب على

من علينا

عقاب الاعداء ؟

من سلخنا ؟

من قال « بطل » و « فعل نبيل » ؟

من يجد العنف ؟

الحراس :

المدارس .

الثكنات .

الحرب .

دائماً .

بهذا الأسلوب المتقطع في الحوار وفي تقديم المشاهد ، وبهذه الحدة التي تصف بها الكتابة في مجموعها فتقر بها من التكميلية للمعاصرة والفن المستقبلي ، بهذا يتكشف الموضوع الأساسي للسرجية .

في العام التالي لظهور « الفرد والجموع » ظهرت « مغربو الآلة » ،  
(Die Maschinenstürmer) (١٩٢٢) التي يتناول فيها تولر اضطرابات  
لاد بين عامي ١٨١٢ و ١٨١٥ بطريقة أكثر واقعية في ظاهرها ولكنها  
في الحقيقة منبعثة عن نفس الرغبة الفنية . وفي « هنكمان الألماني » ،  
(Der Deutsche Hinkemann) (١٩٢٣) يحكي بمرارة قصة جندي  
سابق ( يمثل مرة أخرى نموذجاً وليس فرداً بالذات ) يعود بعد  
اتهاء الحرب مصاباً بجرح جنسي ليجد زوجته في أحضان رجل آخر .  
وتظهر ميول تولر غير الواقعية بشكل واضح مرة أخرى في « انتقام  
العاشق المنبوذ » أو « خبث الذكر والانثى — في مشهد للعرائس » ،  
(Die Rache der Verhültnen Liebhabers, oder) (١٩٢٥)

Frauenlist und Männerlist ; ein galantes Puppenspiel.  
وهى مسرحية غريبة لم تحزن نجاحاً كبيراً . كما تظهر هذه الميول فى  
« مرعى — إتنا نعيش » ( ١٩٢٧ ) Hopla, wir leben ، وهى  
صورة مخيبة للأمل للحياة بعد الحرب .

تتماز بالطرافة هذه المسرحية الأخيرة التى تصور رجلاً ثورياً عاد إلى  
الحياة العادية بعد مدة قضاها فى مستشفى الأمراض العقلية ليجد جميع  
رفاقه قد تحولوا ، لأسفه ، إلى مواطنين محترمين . إذ  
يُدخل فيها الكاتب حيلة استعملت بحرية فيما بعد فى المسرح  
التعبيرى ، وتتلخص فى مصاحبة المشاهد المسرحية بلقطات سينمائية  
متفرقة . والحكمة فى هذه الحيلة واضحة تماماً ، فبالرغم من أنه يجب  
أن نعترف بالفشل حتى الآن فى إدماج هذين النوعين من الفنون  
بشكل مرض ، إلا أنه من السهل أن ندرك إلى أى حد اجتذب الفيلم  
الكتاب الراغبين فى خلق هذا المسرح الشاسع للإنسانية .

لم تعرف « دراما الملحمة » فى يوم مادعية أكثر حماسة من  
برتولت بريخت Bertolt Brecht الذى أكسبه غرضه الجدى وقوته  
الجامعة عدداً من الإتياع ، ولكن لا يحتمل أن تترك كتاباته ولا  
الأسلوب الذى رعاه أكثر من هزة ضائعة فى تاريخ المسرح . ففى  
استطاعتنا أن نمتدح بكل إخلاص النهج اللاذع والبديهة السباقة فى  
« أوبرا القروش الثلاثة » ( ١٩٢٨ ) Die Dreigroschenoper وهى  
تحويل حديث لـ « أوبرا الشحاذ » The Beggar's Opera ، دون

أن نرغم أنفسنا على اكتشاف صفات قيمة فى بقية مسرحياته .  
ود طبول فى الليل ، ( ١٩٢٢ ) Trommeln in der Nacht  
دراسة مثيرة نوعا ما إلا أن موضوعها اليوم أصبح قديما ، أساسها  
المقارنة بين المهن التى يقاسمها الجندى فى الميدان وبين الحياة السهلة التى  
ينعم بها أولئك الذين جمعوا ثروة طائلة من الحرب . كما أن فى بعض  
مسرحياته الأخرى مشاهد ذات قوة عارضة ، ولكن يمكننا الحكم  
على كتاباته عموما بأنها مزيج مشوش من جميع الأساليب التى أسبغت  
حيوية على المسرح فى العقدين الثالث والرابع . يحاول بريخت أن يضع  
المسرح فى خدمة الحقيقة الاجتماعية سالكا نهج أروين بسكاتور  
Erwin Piscator الشيوعى فى طرق الإخراج ، وهو مثل بسكاتور  
مفرم باستخدام وسائل جديدة وحيل غير متوقعة فى تأثيره المسرحى .  
فيستند إلى المسرح الصينى فى بعض أفكاره وإلى المسرح الروسى فى  
الكثير منها ، ويتقرب إلى أعداء الواقعية فى إعراضه عن المشهد التقليدى  
والحوار الصورى ، ويكتسب تأييد الطليعيين عندما يقول أن مسرحياته  
ترمى إلى تصوير الحقيقة وليس إثارة العواطف . وقد أخذ الكثير عن  
الكتابات الأولى للتأثيرين ، كما لونت المفاهيم الماركسية عددا كبيرا من  
مشاهده . أما المتعة العقلية التى نجدها فى كتاباته فصدها التقليد  
الناتىء عن زولا وغيره . كل هذا حديث جداً وقديم جداً فى  
آن واحد .

ينتقل بنا بريخت طبعاً بعيداً عن الفترة التى سادت فيها التعبيرية ،

ولذلك يجب أن نعود بضع سنوات إلى الوراء لنلقى نظرة على الكتاب الآخرين . من أوائل هؤلاء راينهارد سورجي Reinhard Sorge الذى صور فى « الشحاذ » ( ١٩١٢ ) Der Bettler شاعرا مصاباً بالهستيريا لا يستمع إليه أحد ، ثم تبعها عدة مسرحيات أخرى مشابهة لها آخرها « الملك داوود » ، ( ١٩١٦ ) König David . وأدخل الكاتب النمساوى آرنولد برونين Arnold Bronnen التأثيرات والعواطف العنيفة فى « قتل الأب » ، ( ١٩٢٥ ) Vater mord . وبرونين هذا من الكتاب الذين استمروا فى مضايقة المسرح بالمثيرات المرفضة فى أمثال المسرحيتين « ثوار فى أرض الراين » ، ( ١٩٢٥ ) Reinische Rebellen و « تعويضات » ، ( ١٩٢٦ ) Reparationen . وتبدو الصلة الوثيقة بين الحركة التعبيرية ومحاولة الكشف عن خبايا الإنسانية فى « قاتل » ، أمل النساء ، ( ١٩٠٧ ) Mörder, Hoffnung der Frauen و « أورفيوس ويوريديس » ، ( ١٩١٨ ) Orpheus und Eurydike لاوسكار كوكوشكا Oskar kokoscka . كما تبدو صلة مماثلة — ولكنها أكثر غنائية فى صيقتها — فى « اللجنة والجحيم » ، ( ١٩١٩ ) Himmel und Hölle لبول كورنفيلد Paul kornfeld ، وفى « الحب » ، ( ١٩٢٦ ) Liebe لأنطون فلدجانز Anton Wildgans . ولعل فلدجانز يستحق عناية أكثر بقليل من بعض رفاقه لقدرته فى بعض الأحيان على إثارة جو خيالى . وهو يمتاز بسطف غريزى على الفرد من نوع قلبي يتصف بالتعبيريون لانهما كهم فى المفاهيم الأكثر اتساعاً . فبالرغم من العاطفة المفرطة والمبالغة فى الخطابة فى « الفقر » ، ( ١٩١٤ )

Armut مثلاً ينجح الكاتب في إعطاء صورة حية مقنعة لبطله النحس شيولر . وفي « المعركة البحرية » ( ١٩١٨ ) Die Seeschacht يستخدم راينهارد جورنج Reinhard Göring الواقع بمهارة لأغراض التعبيرية ، فيقدم البحارة على خشبة المسرح مرتدين أقنعة آلية مرعبة واقية من الغاز . وغالباً ما استعملت الحيل التعبيرية لأغراض غير تعبيرية في كثير من هذه المسرحيات التي تذكرنا بالمحاولات الأولى السخيفة لفترة « الرومانتيكية العاصفة » ، عندما تبوأ التحليل النفسي العرش وصالت العقد النفسية وجالت .

كان عدد الذين استقلوا الأسلوب الجديد كبيراً . ومع أن المؤهين من هؤلاء ما لبثوا أن خطوا عنهم الزوائد المفرطة التي ظهرت في الأسلوب التعبيري فإن عدداً قليلاً جداً ممن وقعوا أسرى لنشوتها المسكرة نجحوا في استعادة سلامة عقولهم . ولقد كانت المفاهيم الإنسانية السامية مصدر الإلهام لبعض أفراد المجموعة مثل جوليوس ماريا بيكر Julius Maria Becker ، وتأثر البعض الآخر من أمثال أرنست بارلاخ Ernst Barlach بسخط المراهق المفكر على عديمي الإحساس من رجال الأعمال الجشعين ، بينما يبدو أن البعض الآخر من أمثال لوثر شراير Lothar Schreyer ، مؤلف « ليل » ( ١٩١٩ ) Nacht لم يتأثر عامة إلا برغبته في التجديد . وجمعهم جميعاً روح من الجائز أن تؤدي إلى أكثر الاعتقادات السياسية تطرفاً . ويحاول قلة من الكتاب أن يخذوا حذو بيكر ، ومنهم فرانز شوكر Franz Czokor النمساوي مؤلف « الطريق الأحمر » ( ١٩١٨ ) Die Rote Strasse ، وهانز كالتنيكر

Hans Kaltneker الذى هدف فى مسرحيته الثلاثية « المنجم » ،  
 Das Bergwerk و « الهبة » Die Opferung و « الأخت »  
 Die Schwester أن يبنى العقيدة الدينية والطهارة على أساس  
 احتضان سابق للشر — يحاول هؤلاء ، ولو بطريقة مجهدة عصبية ،  
 الوصول إلى غاية روحية .<sup>١</sup> ولكن من الواضح أن هذا الإفراط فى  
 التعبير قد يؤدى إلى ما انتهى إليه هانز يوست Hans Johst إذ  
 انتقل من روح ثورية إلى تقبل الفلسفة النازية ، أو ما وصل إليه فريدريخ  
 وولف Friedrich Wolf مؤلف « بحارة كالتارو » ( ١٩٢١ )  
 Die Matrosen von Caltaro التى سبقت أن حازت إعجاب المتحمسين  
 فى يوم ما .

ولمنا نستطيع أن ننتخب من هذه المجموعة الضخمة المختلطة بعض  
 الأسماء . فمسرحيات الشاعر فريتز فون انزا Fritz von Unruh ،  
 وبالأخص « سباق واحد » ، ( ١٩١٨ ) Ein Geschlecht ، تحل  
 بعض الفضائل . وفى هذه المسرحية يقدم الكاتب بقصد التهكم  
 سباقاً بين مشهدين أحدهما فى الجبانة حيث تدفن أم ابنها والآخر لموقعة  
 حربية تدمر رحاها فى الخلف . ثم هناك مسرحيات والتر هاسنكلير  
 Walter Hasenclever ننحس بالذكر منها « الابن » ، ( ١٩١٤ ) .  
 Der Sohn و « الإنسانية » ، ( ١٩١٨ ) Die Menschen و « جوربك »  
 ( ١٩٢١ ) Gobseck و « قتل » ، ( ١٩٢٦ ) Mord . ومن الصعب  
 الحكم على هذا الكاتب لشطحاته . فتدماً بدأ حياته الكتيابة انقاد  
 وراء مبالغة دفعت به إلى سبل غير مألوفة كما حدث فى « الابن » مثلاً .

حيث يدافع عن حق الابن في قتل والديه ( ولماذا ياترى ؟ ) لأنه يعتقد بكل بساطة أنها يحرماته من حرية التعبير ) . ويظهر العنصر المقبض حتى بعد ذلك في « الإنسانية » حيث يقدم الكاتب جثة هامة في دور البطل ، بينما يلعب شبح الزوج المتوفى دوراً هاماً في « ما وراء القبر » ( ١٩٢٠ ) Jahnseit's . ومع ذلك فكتاباتة تمتاز بحوية قلما توجد لدى زملائه . ويجب أن نلاحظ أيضاً تخلصه فيما بعد من سخافات الاسلوب التعبيري ولجوءه إلى الكوميديا . ورغم أن هاسنكلير قد وهب نصيباً من العبقرية إلا أنه فيما يبدو لم يكن على تمام اليقين بما يود أن يعمل أو من المعسكر الذي يريد أن ينتمى إليه ، فهو تارة يتقلب في مباحج التحليل النفسي المظلمة أو وسط أشباح مخيلته الرومانتيكية الحديثة ، وتارة يتابع نهجاً تعبيرياً صريحاً فيكتب « القرار » ( ١٩١٩ ) Die Entscheidung وأمثالها ، وتارة يضحك بتحكم مرير كما يفعل في « صفر » ( ١٩٣٢ ) Zero .

وأخيراً هناك هانز شومبرج Hans Chumb.rg الكاتب النمساوي الأكثر حداثة الذي تصور مسرحيته « معجزة في فردان » ( ١٩٣٠ ) Wunder um Verdun استمرار أثر عناصر الاسلوب التعبيري الأساسية بعد انتهاء موجة الحماسة الأولى بمدة طويلة . وهذه المسرحية المكتنفة بالقوة بلا شك والتي اكتسبت عن جدارة لهدفها الواضح وأسلوبها القاطع سمعة دولية تقدم بتحكم مرير بحنة الاحياء عندما يعث من قبورهم اثنان وثلاثون مليون جندياً .

وبالنظر في هذه المسرحيات كلها نجد أنها تثبت حقيقتين : أولاً ،  
إمكان استخدام الصيغة التعبيرية لما تمتاز بها من جدة في أغراض كثيرة  
مختلفة . وثانياً ، الانتقاد في حالة التعبير الصافية في طريق تلك  
السخرافات التي اتصف بها إفراط الشعراء الرومانتيكيين الأول ، ذلك  
الانتقاد الذي لا مفر منه نظراً لأهداف التعبير ، بالرغم مما أفادته  
من توسيع نطاق الأدب المسرحي الضيق . وما زالت هناك قوة كامنة  
في بعض الحيل الفنية التي استخدمها التعبيريون ، ولكن ربما كان مصدرها  
غير مباشر في قبول هدف التعبير وليس في استغلالها بشكل جرىء  
غير مذهب . كما يبدو واضحاً أنه بالرغم من تلك الأهداف التي رسمها  
بريخت والتي قد تعود بفائدة على مسارح تكرر جهودها للدعاية  
الاجتماعية فهي تميل إلى إنكار مكانة أدب المسرح بين الفنون .

## انتشار التعبيرية

لم تجد الحركة التعبيرية سنداً في فرنسا ، ولكنها ساعدت على إيقاظ عبقرية كارل كايك Karl Čapek في أوروبا الشرقية . حور كايك الصيغة التعبيرية في « ١٠٠٠٠٠ » ( ١٩٢١ ) فتكشفت الأهداف الرئيسية للحركة في تصويره الخيالي لعالم آلي . ويشير العنوان إلى « إنسان روسوم الآلي العالمي » وهي هيئة صناعية تنتج أجساماً آلية يسخرها الإنسان في خدمته . ولكن لا يلبث أن يتحرك شيء في صدور هذه الكائنات الآلية الميتة فتثور ضد الإنسان . ويدور أنه كتب على العالم نهائياً أن يعيش تحت عبء الآلية إلى أن يكشف الكاتب في النهاية عن أول بصيص من الحب يتحرك في قلوب آيين لإثنين من هذه الفظائع . وعندما يذبت الحب تنمو عاطفتنا النضجية والوفاء القريبان عنها . وبهذا تولد الحياة من جديد من الآلية . ولو أن « ١٠٠٠٠٠٠٠ » تعبيري في مصدرها وفي اختيار الموضوع إلا أنه ربما كان القسط الوافر من نجاحها عائداً إلى نجاح كايك في تحويل الأساليب المألوفة المراسخة لتتفق ومطالب جيله ومدرسته .

ويدور من « سر المكروبولس » ( ١٩٢٢ ) Věc Macropulos أن كايك وهب خيالاً عميقاً يميزه عن بقية أدباء المسرح الفلاسفة الألمان من كايك إلى بريخت الذين ينقصهم التزوج . وقد يبدو لنا لأول وهلة إذا ما فكرنا في « كوميديا الحشرات » أو « حياة الحشرات » ( ١٩٢١ )

Ze zivola hmyzu أن الرمزية بديهية والتفكير ضحل نوعا ما ،  
 ولكن الشخص الذى يجادل قائلا أن إطالة الحياة نعمة وليست بنعمة ،  
 كما أعتقد شو ، يمتاز بلا شك بتفكير مستقل . وقد اشترك مع أخيه  
 جوزيف فى مسرحية فلسفية معنونة « آدم الخالق » ، ( ١٩٢٧ )  
 Adam Stvoritel . وهى محاولة طموحة تصور آدم وقد هشم العالم فى  
 نوبة رعب لإخطائه ، فآل إلى تراب . وعندئذ يأمر الله — وهنا يبدو  
 التهكم — بتشكيل العالم من جديد ، ولكن رغم محاولات آدم وحاسه  
 يأتى العالم الجديد مطابقاً للقديم تماما . ود آدم الخالق ، ليست بمسرحية  
 عظيمة فقد استنفذ كايك عبقريته فى « د . ر . آ . ع » ، ولم يبق منها  
 إلا ما يكتفى لإسباغ بعض اللون على مسرحيتين أخريين . كتب جوزيف  
 كايك « أرض الاسماء العديدة » ، ( ١٩٢٣ ) Zeme mnotra jmen  
 بمفرده ، ولكن هذه المسرحية الساخرة التى تصور اكتشاف قارة جديدة  
 وما يعنيه هذا لأشخاص مختلفين ( حب وحرية اقتصادية وفرص  
 للاستغلال المالى ) تكاد لا تهلمو عن المستوى العساذى .

وقدم كارول روستقوروفسكى Karol Rostworowski الكاتب  
 البولندى ، ضمن مسرحيات متعددة الاسلوب يتقابل فيها الفنائى  
 والطبيعى بحدة ، مسرحية من النوع التعبيرى عنوانها « المحبة »  
 ( ١٩٢٠ ) Milosierdzie يعالج فيها مشكلة الفقراء فى المجتمع الحديث  
 بطريقة رمزية . وكتب بارلاجر كفتست Par Lagerkvist — أحد

اتباع سترندبرج في السويد - الرجل الأخير ، ( ١٩١٧ )  
Sista Manniskan و « سر الجنة » Himlens hemlignet ( طبعتا  
في ١٩١٩ و ١٩٢١ ) اللتين تميلان إلى التعبيرية . ولكنه ما لبث أن أظهر  
« ميلا لهجر هذا الأسلوب مفضلا عنه خيالية قصص الأطفال التي تشوبها  
العناصر الواقعية . ويظهر ما يطابق هذا الأسلوب في المسرح الفنلندي  
في كتابات لوري هارلا Lauri Haarla .

وقد تم إخراج عدد من هذه المسرحيات الأوروبية على المسارح  
المتكلمة بالإنجليزية أخرجا يستحق الذكر : كما ظهرت محاولات في  
الأسلوب التعبيري لعدد كبير من أدباء المسرح . ولو أنه من الملاحظ  
أن في إنجلترا نفسها لم ينجح إلا كاتب واحد ش . ك . منرو  
C. K. Munro ( تشارلز كبركاتريك ماكالان ) - ولمرة واحدة فقط -  
في إنتاج مسرحية تعبيرية ذات قيمة . وهو مؤلف « الإشاعة »  
The Rumour التي ظهرت عام ١٩٢٢ فاسترعت الأنظار قليلا ، أولا  
لأنها أدخلت الصيغة الفنية الجديدة في لندن ، وثانياً لاكتشاف الكاتب  
فكرة جديدة طريفة ، وهي اقتفاء أثر إشاعة تافهة بريئة نوعا ما خلال  
سلسلة مشاهد قصيرة تؤدي إلى حرب بين دولتين . ولما حاول منرو أن  
يستغل نجاحه الأول لم ينجح في استعادة الحماسة الأولى التي ولدت عنها  
« الإشاعة » ، وفشلت « التقدم » ( ١٩٢٤ ) Progress فشلا ذريعا .

راقت التعبيرية بشكل واضح للأوساط الثورية الأمريكية ،  
المسرحية منها والاجتماعية . فنذ أن قدم جون هوارد لوسون

John Howard Lawson « موكي » (١٩٢٥) Processional وقد استخدمت الطرق الالمانية في المسرح الامريكى من آن لآخر، وخاصة في تلك المسارح التي وهبت نفسها للفرس الافكار الاديكالية. و«موكي» مسرحية مؤثرة دون نزاع ، يقدم فيها لوسون متها - على أنغام موسيقى الجاز بيند - معركة دامية مريرة بين أصحاب أحد المناجم الذين يؤيدهم الشرطة وبمجموعة من العمال . وتدور المسرحية حول شخصيات رمزية - سادى كوهين ، وديناميت جيم الرجل الذى أغواها ، وطفلهما زعيم العمال في المستقبل . ورغم عدم نضج فلسفتها الاجتماعية وسخافة عدد من مشاهداتها إلا أن «موكي» تمتاز بقوة غلظة مشتعلة تسترعى الانتباه . و«الآلية» (١٩٢٨) Machinal لصوفى تريدويل Sophie Treadwell تستحق الذكر أيضاً وإن كانت أقل تأثيراً من «موكي» . وهى مثل صادق التعبيرية تبحث فيها البطلة المسماة ببساطة « المرأة الشابة » عن الحب دون جدوى وسط عالم الآلات والتجارة .

وعندما استولت الصيغة التعبيرية على خيال إيلر رايس Elmer Rice الدائم التطلع أدى ذلك إلى نتائج أعظم . ورايس ينتمى إلى تلك المجموعة القوية من أدباء المسرح الشباب التى هيات الجو لظهور يوجين أونيل في الفترة المحيطة بالحرب الأولى . أظهر رايس منذ بادىء الأمر ولما بالحيل المختلفة التى قد تضاعف من تأثير موضوعاته ، كما أظهر عطفاً قوياً ثابتاً على المضطهدين . وقد وضحت أهدافه في « تحت المحاكمة » (١٩١٤) On Trial - أولى مسرحياته - حين تناول مشكلة اجتماعية بجرأة ، فأدخل عليها الطرافة باستخدام حيلة « العودة إلى

الماضى ، المستقاه من الفن السينائى . ولا عجب إذن إذا قبل رايس بحماسة على الأسلوب التعبيرى بمجرد وصوله إلى أمريكا . فيقدم فى «آلة الجمع» ، (The Adding Machine) (١٩٢٣) دراسة حيوية مؤثرة قريبة فى روحها إلى كتابات تولر وكايوزر . وبطل المسرحية السيد صفر ، كاتب مسن ، فصل من عمله لأن فى استطاعة آلة الجمع أن تقوم بعمله على نحو أدق وأكثر اقتصادا ، فيفقد الرجل قواه العقلية ويقتل صاحب العمل . وبعد أن ينفذ فيه حكم الإعدام لجريمته تهيم روحه فى الأبدية إلى أن ينتهى به المطاف فى الجنة حيث يعمل على آلة جمع ضخمة مرعبة . لا شك أن هذه أقوى محاولة لرايس فى هذا النوع من التكنيك المسرحى ، ورغم أن الصيغة التعبيرية لم تفقد شيئا من سحرها فيما بعد إلا أنها لم تظهر فى كتاباته بنفس الإفراط . استخدم رايس بعض المنهج الذى تعلمه من خبرته فى «آلة الجمع» ، فى يوم الحساب ، (Judgment Day) (١٩٣٤) التى تدور حول محاكمة حريق الريحستاج . كما يبدو تأثيره فى «حياة جديدة» ، (A New Life) (١٩٤٣) ، وهى مسرحية رمزية تتناول طفلا أحبط بالخير والشر ، رمز إلى الخير بأصدقاء الأم الأمان الكادحين وبالشر بأقارب الأب الأغنياء الرجميين العاطلين . ونلاحظ تأثير التعبيرى فى «فتاة الأحلام» ، (Dream Girl) (١٩٤٦) أيضا حيث استخدمت هذه الصيغة - كما سبق أن استخدمت - لاستغلال مشاهد التحليل النفسى . كل هذه المسرحيات ذات قيمة فنية ، ولو أن ميل رايس إلى الإفراط فى التبسيط يقلل من طرافتها ، كما أن غضبه لشرور المجتمع يفقده القدرة على النظرة الموضوعية ويحجب عنه الاختلاف

## الدقيق فى القيم .

وتظهر الاهداف والمناهج التعبيرية فى نواح عدة . فتأثيرها واضح فى كتابات عدد من الشعراء وخاصة آرشبولدا كليش Archibald Macleish و W. H. Auden . وهى جلية فى « جوفى جونسون » ( ١٩٣٦ ) Johnny Johnson التى ينادى فيها بول جرير بالسلام ، كما لعبت دورها فى تكيف أساليب كتاب آخرين مثل ثورنتون وايلدر Thornton Wilder ، وإن كنا لا ننسب إلى هذه المدرسة عادة . فثورنتون وايلدر حقا مثل للروح التى تولدت عنها التعبيرية ، ورغم أنه لم يد ميلا لاحتضان الحيل الفنية المفرطة فى غرايتها والتى ساعد كايرو واتباعه على نموها، إلا أن الرغبة فى الهروب من شبائك الواقعية الدقيقة هى التى تسبغ حيوية على أعماله الإبداعية . وإذا تأملنا الطرق التى استخدمها لهذا الغرض وجدنا ما يساعد على تفسير انحرافات الثوريين المتطرفين . وتبين مسرحيات وايلدر ذى الأسلوب الحساس الدقيق والنظرة الإنسانية الحكيمة محاولته الثابتة فى العثور على وسيلة تعمل على تحرير المسرح الحديث من ضيق أفق المشهد العائلى العادى وإحيائه من جديد بادخال تقاليد مناسبة . وفى هذا تفسير لإعجابه بالمظاهر المختلفة التى اتخذها القالب المسرحى الإليزابيثى والشرقى والتعبيرى ، ومع ذلك فهو لا يريد محاكاتها فى المسرح الحديث محاكاة عمياء ، بل يحاول استخدام مبادئهم بطريقة الخاصة . ليس الغرض من « مدينتنا » ( ١٩٣٨ ) Our Town — كما مال بعض النقاد إلى الاعتقاد — الإثارة عن طريق الطرافة . ولا يرمى وايلدر إلى التحايل

عندما يتناول قصة بعض الشخصيات في مدينة صغيرة في نيويورك إنجلترا  
 مقدما إياها دون أى أثر للمشهد التمثيلي ، ولا عندما يترك لمدير المسرح  
 مهمة تقديم هذه الشخصيات فيقف على حافة الحشبة متحدثاً إلى الجمهور  
 مباشرة . إذ يلجأ وايلدر إلى هذه الأساليب لأنه يريد أن يقدم لنا صورة  
 نموذجية للحياة في نيويورك إنجلترا وليس قصة بالذات عن ركن جرور في  
 نيويورك هامشير . كما أنه لا يود أن يستلقي الجمهور في مقاعدهم متبعين  
 سلسلة الحوادث عن بعد وإنما يريد أن يدفع بهم إلى ما وراء أضواء  
 المسرح وسط الممثلين . فوايلدر في الحقيقة يرنو إلى المشاركة الخيالية .  
 بل وأكثر من هذا فهو يحاول — رغم أن النظريات والعقائد الاجتماعية  
 لم تدفعه إلى الكتابة — أن يعالج حياة الإنسان الاجتماعية  
 العامة وأعمق وأهم الموضوعات المتصلة بها كالعب والولادة  
 والموت .

وإن كنا قد بعدنا كثيراً عن الإيقاع المنقطع البادي في الفرد والجموع ،  
 و « غاز » و « آلة الجمع » ، إلا أن هناك تشابهاً بين روح هذه المسرحيات  
 والروح السائدة في مسرحيات وايلدر . وتبدو العلاقة أكثر وضوحاً  
 في « جلد أسناننا » ( ١٩٤٢ ) The Skin of our Teeth  
 التي يحاول فيها الكاتب أن يقدم تاريخ الإنسانية جمعاء في إطار مسرحي  
 واحد خلال قصة السيد اتروبس وزوجته والحادمة سابينا . وليس  
 من شك في أنه لولا تولر وكايوز اللذان أنارا الطريق لما استطاع وايلدر  
 أن يكتب « جلد أسناننا » .

# شون أوكيسى

Sean O' Casey

ظهر جزء كبير من كتابات وايلدر فى قالب واقعى صارم . وكتب رايس -فضلا عن «آلة الجمع» ،«مشهد فى الشارع» ، Street Scene التى وصلت إلى أقصى حدود الواقعية ، كما تقابلت التعبيرية والواقعية أيضاً فى أعمال شون أوكيسى الكاتب الإيرلندى العظيم وخليفة سينج Sygne .

لما قدمت «خيال حامل المسدس» The Shadow of a Gunman على مسرح الآبى عام ١٩٢٣ أجمعت الآراء على ظهور نجم جديد فى سماء المسرح . فهذا الكاتب الشاب ذو الإحساس اللغوى المرهف ، والنظرة الثاقبة فى فهم الشخصيات ، والقدرة الشاملة الراسخة فى تناول مادة المسرح قد أثبت أهليته فى الحال ليخلف أدياء مسرح النهضة الإيرلندية الأوائل . ولما آل إليه هذا التراث أظهر بجرأة وحاسة متوقدين عدم استعداده للوقوف عند حد اقتفاء الأثر . فقد صمم - رغم ما يدين به أوكيسى لهذا التراث - أن يزيد عليه ويوسع من حدوده. لقد أدخل يتتس المسرحية الشعرية فى إيرلندا ، وبمك سينج مستكشفاً عالم الفلاح ، ثم أخذ أوكيسى على عاتقه مهمة تفسير حياة الطبقات السفلى فى المدينة . ولما كان أوكيسى مناظلاً بطبيعته فقد انضم إلى العمال الإيرلنديين فى جهادهم كما انضم إلى الحركة الوطنية .

ولكن رغم اشتباكه المباشر في هاتين الحركتين الصاخبتين فقد احتفظ بتفكير مستقل حيوى ، ولم يتوار عن مفاجأة رفاقه باستنكاره الملح لبعض أفكارهم الراسخة القرينة إلى قلوبهم . وأثبت أوكيسى — رغم نظراته التراجمية إلى الحياة — قدرته على إنتاج مشاهد مضحكة صاخبة أساسها فهم عميق للحياة الإنسانية .

تكشف « خيال حامل المسدس » بوضوح عنميزات أسلوبه الأول الأساسية . فيبدو التهمك في قصة هذا الثورى الصاخب المعز بنفسه الذى يخدع رفاقه بتظاهره الرومانتيكى مما يترتب عليه نتائج خطيرة تؤدى إلى موت فتاة شابة شجاعة . و « جونو والطاوس » ، ( ١٩٢٤ ) . Juno and the Paycock و « المراث والنجوم » ، ( ١٩٢٦ ) The Plough and the Stars اللتان تبعتهما أرفع قيمة من الأولى . فشاهدنا المضحكة أكثر انسجاما مع الروح التراجمية للسرحتين ، والشخصيات أكثر حدة ووضوحا ، والأحداث مشكلة بمهارة . تقدم أولاهما للمرة الثانية فى شخصية كابتن جاك بويل — الطاوس نفسه — رجلا رومانتيكيا مزهوا بنفسه هو أنسب رفيق لجوكسير والى تلك الشخصية العديمة التفع وإن كانت محبوبة . يحيط الكاتب هاتين الشخصيتين بجو عائلى قاتل — فقر مدقع وموت وأحلام محطمة تنتهى إلى هدم الحياة العائلية . ومع ذلك فلسيف شخصية جونو — زوجة الطاوس التى أفاض عليها أوكيسى كل عطفه ووجه — نبلا عجيبا على هذه الحياة . وبينما يستخدم الكاتب الحركة الثورية الإبرلندية كإطار

لموضوع هذه المسرحية تصبح هذه الحركة الموضوع الاساسى لمسرحية  
« المحراث والنجوم » ، التى بنيت — دون حيلة مسرحية تقريباً —  
على سلسلة مشاهد حية مظلمة يتخللها وميض من الضحك المرير .  
وتختلف هذه المسرحية فى روحها عن « خيال حامل المسدس » ،  
فاوكيسى ، وإن كان ما زال يعطف على الذين أعطوا الشجاعة الكافية  
للدفاع عن مثال الاستقلال الوطنى ، إلا أنه يلاحظ أنه بدأ يركز  
اهتمامه فى الشرور العامة لمدينتنا ، وهى أعرق وأضر من تلك الشرور  
التي يحاربها جاك كليزرو محاربة فعالة ، والتي يهاجمها فلور جو د بلسانه  
السكير . لقد أصبحت نظرة أوكيسى أكثر اتساعاً وعمقاً — إنها لم تعد  
بعد نظرة إيرلندية فقط .

لا عجب أن يصحب هذا التطور الداخلى انتقال من النهج الواقعى  
إلى النهج التعبيرى . وتمثل « الكأس الفضى » ( ١٩٢٨ ) The Silver  
Tassie جوهر التعبيرية الروحية على أحسن وجه ، كما أوضح الدافع  
الذى أدى بكثير من الكتاب الحديثين إلى اتخاذ التعبيرية وسيلة لعرض  
حقائقهم المسرحية . ويهدف أوكيسى فى « الكأس الفضى » ، إلى تقديم  
رجل قوى البنية حطمت الحرب ، فاققلب من رجل فنخور بصحته  
وجسمه إلى رجل مقعد عاجز عن الحركة . يوضح الكاتب موقف  
البطل فى الفصل الأول ، فنراه وقد هلك له أصدقاؤه على أثر فوزه  
بالكأس الفضى لكرة القدم ، وكانت هذه المرة الأخيرة التى يلعب فيها  
قبل سفره مع الجيش . ولو أن أن أوكيسى كان كاتباً آخر ذا أهداف

محدودة لاتبع النهج الواقعي ، ولكن مشكلة الفرد عند أوكيسى تبدو تافهة بالنسبة لمشكلة الإنسانية . ولو أنه اتبع أسلوب «نهاية الرحلة» في تصويره فظاعة الحرب بعد الفصل الأول لركزنا اهتمامنا في البطل كفرد ولفقدنا التأثير الشامل المطلوب . ولكن الكاتب ينتقل فجأة من الواقعية في المشاهد الأولى إلى التصويرية والرمزية في مشاهد الخنادق . وعندما يتم ذلك وتوضح الظروف المحيطة بالموضوع الأساسى يجد الكاتب نفسه حراً في العودة إلى الحالة الخاصة . وهو يعلم أننا متى شاركناه الخيال وقبلنا تجاوز مناهج مسرحية مختلفة تماماً ، فإن قصة البطل ستضعف في الأهمية وتصبح ذات صفة أعم نتيجة لما سمعناه ورأيناه من ظروف جهنمية مر بها .

بعد أن جرب أوكيسى الأسلوب التصويرى في هذا المشهد الوحيد اقتنع بأن التصويرية هى الصيغة الوحيدة الملائمة لنظرته للحياة . فصاغ « داخل الأسوار » ، ( ١٩٣٤ ) Within the Gates كلها في قالب واقعى ، إذ تمثل شخصيات المسرحية أنماطاً آدمية بدلاً من أشخاص بالذات . فهناك داخل أسوار هايدبارك نجد شاعراً حالمماً وشابة عاهرة وأسقفاً وأخته . يتضح بتطور الحوادث أن الشابة ابنة الأسقف غير الشرعية ، وعندما ينتابها المرض تجد السلوان والأمل وهى على فراش الموت لا فى عقائد الكنيسة بل فى أحضان الشاعر . تتصف هذه المسرحية — وإن لم تكن ناجحة تماماً — بقوة الخيال وخصوبته وبجمال فى التعبير قلباً توجد فى المسرحية الحديثة .

ومنذ ذلك الوقت وقد أصبحت التعبيرية الصيغة المختارة لمسرحيات أوكيسى ، فعالها الممتد الأطراف غير المكبوت الذى استخدمه كل من تولى وكايزر ، بدلا من البناء المركز المقتصد الذى امتاز به إيسن ، أقرب بكثير إلى أسلوب أوكيسى الغزير الفياض . وقد كتب « النجم يندو أحمر » The Star Turns Red عام ( ١٩٤٠ ) لمسرح الاتحاد ، ثم تلتها « التراب الأرجوانى » ( ١٩٤٥ ) Purple Dust . و « ورود حمراء لى » ( ١٩٤٣ ) Red Roses For Me . وهذه الأخيرة قطعة من الخيال الرائع البسيط ، ذات حوار شاعرى رفيع وإحساس بالأمى مرهف مركز ، وتمتاز بروح التهكم والنكاهة المتداخلتين بمحذق فى إطار شامل مثير . ورغم بروز شخصية أيا مون فإن نظرة الكاتب تلو عن الفرد بحيث يعلق بالأذهان التأثير الشامل والصورة الجامعة لشقاء وروعة العاطلين وبائعات الزهور ، والبحث الصامت فى الأعماق فى مشهد المقبرة التهكمى ، والجو الفلسفى الذى يحيط الموضوع بأكمله . ولا حاجة لأوكيسى إلى الثثرة عن ملحمة المسرح ، فلقد نجح بعبريته — رغم بعض فشلها — فى خلق صورة مسرحية لمظلمة الملحمة وشملها ففارق كل معاصريه فى هذا المجال .

ولو كانت مسرحيات أوكيسى النتائج الوحيد لقوة التعبيرية الخلاقة السكانت وحدها تبريرا كافيا لوجود هذه الحركة .

## الفصل الرابع

### الواقعية الاشتراكية وغيرها

في الوقت الذي ثارت فيه الحركة التعبيرية ضد قالب المسرح الواقعي محاولة تحطيمه ازداد فصل المؤثرات التي سبق أن أشرنا إليها بإجمال وهي التي كانت ترمى إلى البقاء على منهج القرن التاسع عشر، ازداد فعلها نتيجة لتطور ما كان القرن التاسع عشر يحلم به . فتقابلت أشكال متناقضة هي أعجب ما توصل إليه المسرح، واستمرت في نفس الوقت شهرة أكثر أنواع المسرحية ضيقاً وتقييداً .



## الواقعية الاشتراكية في روسيا

عندما تركت الثورة طابعها الأول على مسارح موسكو ولنجراد  
انفس المنتجون المتحمسون في غمرة من الأساليب الشاذة التي نبتت  
في النهاية من الكتابات الراديكالية لسنى ما قبل الحرب مباشرة ،  
فاحتضنوا كل النظريات مضيفين إليها عدداً آخر . كانت هذه أيام  
ازدهار ماير هولده وتايروف .

ولكن سرعان ما حدثت تغييرات عنيفة عندما أحست السلطات  
بحاجتها إلى استخدام المسرح كنصّة محاضرات وكأداة لتثقيف الجماهير .  
فأخذت تكبح جماح الإفراط الذي انغمس فيه الكتاب مطالبة بالواقعية .  
ويجب ألا يفهم من هذا طبعاً الرجوع التام إلى إطار المسرح التقليدي  
المشابه « لصندوق الدنيا » . بل لقد حدث عكس هذا بالضبط ، فاستعملت  
كل الطرق المختلفة في الإخراج . حقا إن التلميذ « الحيوى الآلى » ،  
الذى اتبعه ماير هولده Meyerhold قد أعمل ، كما فقد مسرح تايروف  
Tairov « المركب » مكانته . ومع هذا فاعلينا إلا أن نتأمل التجارب  
المختلفة التي قام بها نيكولاى أوكلوبكوف Nikolai Okholopkov  
في « المسرح الواقعى » ، أو ألكساي بوبوف Alexei Popov في  
« المسرح المركزى » ، للجيش الأحمر في موسكو ، لتأكد من عدم إرغام  
الممثلين أو المخرجين على اتباع طريقة بالذات فيما يختص بالإخراج ،  
ومن أن التجريبية المسرحية في الشكل والبناء تتمتع في الاتحاد السوفيتى .

بحرية لا مثيل لها في بقية أنحاء العالم .

ولكن الطريقة شيء ، والمهدف الأساسى شيء آخر . فقد يكون الفرق شاسعاً بين أثر الفكرة على فن الأدب المسرحى المكتوب وأثرها على فن المسرح التفسيرى . ولقد وضعت ، الواقعية الاشتراكية ، التى فرضتها السلطة المركزية على الفن فى روسيا حداً للطبيعة المنحرفة من ناحية وللتبعية المنحرفة من ناحية أخرى . وتركت بجالا لا بأس به فى طريقة عرض المسرحيات . إلا أنها فرضت قوانين ثابتة على الكتاب أنفسهم . لجاء فى البيان الصادر عن الاتحاد العام لثمر كتاب السوفيت ، عام ١٩٢٣ ما على :

« لما كانت الواقعية الإشتراكية المنهج الأساسى للكتابة السوفيتية — أبداعاً كانت أم نقداً — فإنها تتطلب من الكاتب تمثيلاً صادقاً تاريخياً مجسماً للواقع فى تطوره الثورى . وفوق هذا يجب أن تتحد هذه النظرة الصادقة التاريخية المجسمة للواقع بمشكلة التشكيل الروحى للعمال وتلقينهم مفهوم الإشتراكية » .

ومضى طبق هذا على الفن المسرحى فعناه أن المسرحيات كلها يجب أن تكون للتلقين والدعاية . فهى للدعاية لأن هدفها تثقيف العمال . وهى فى نفس الوقت يجب ألا تشوه الموضوع — سواء أكان معاصراً أم تاريخياً — بل يجب أن تحاول بكل إخلاص تصوير نواحي الحياة المختلفة فى عصر بالذات مفسرة إياها تفسيراً شيوعياً بالطبع . ومعنى

هذا في الواقع اتساع أفق المثل الأعلى القديم للمسرح الروسى وتطبيقه على المثل العليا الماركسية الأكثر حداثة .

ولا تعيننا النظريات بقدر ما تعيننا النتائج ، وهى تشير إلى أن تطبيق مذهب الواقعية الإشتراكية يرغم الأدباء على كتابة مسرحيات تحاول الجمع بين قلة من المعلومات المدرسية وكثرة من الدعاية الماركسية ، وعلى اتباع الواقعية في إظهار الشخصيات وتطور الحوار .

يبدو من الإحصائيات أن الاتحاد السوفيتى أنشط الأمم في المجال المسرحى ، فقد تضاعفت المسارح التى تستخدم اللغات القومية باستمرار في السنين الماضية ، وظهر هذا التوسع بشكل ملفت في روسيا الكبرى نفسها . ففي عام ١٩٣٦ بلغ عدد المسارح التى امتدت في أطراف الدولة أكثر من ستمائة وخمسين مسرحاً . وذلك عدا المئات من مسارح العمال . كما بلغ عدد جمهور المسرح في نفس السنة خمسمائة مليون متفرج . وتقدم هذه المسارح عشرات المسرحيات الجديدة سنوياً . أما كتاب المسرح الشبان في روسيا فكثيراً ما أشير — عن حق — إلى المزايا الاقتصادية التى يتمتعون بها مما يجعلهم موضع حسد رفاقهم في الغرب . ومع ذلك فلم يرتفع إلا القليل من المسرحيات السوفيتية في العشرين سنة الماضية فوق المستوى الأقل من العادى ، كما لم تظهر على ما يبدو مسرحية واحدة من المحتمل أن تحوز شهرة عالمية . ونتيجة المسابقة التى نظمتها الدولة عام ١٩٣٤ ذات منزى رمزى ، إذ قدمت ألف ومائتا مسرحية لم تستحق واحدة منها الجائزة .

ويمكن تمييز فروق أساسية بين هؤلاء الكتاب . فهناك أولاً الذين اكتسبوا تمرينهم قبل الثورة فكيفوا أنفسهم بحماسة أحياناً وبشيء من العناء أحياناً أخرى لمواجهة الظروف الجديدة . ومن هذه المجموعة الكساي نيكولايفتش تولستوى Alrei Nicolaevitch Tolstoi وأناتولى فاسيليفتش لوناشارسكى Anatoli Vasilievich Lunacharski اللذان لم يأتيا بحديد يستحق الذكر . بينما ظهر في كتابات اثنين من زملائهما بعض الأصالة . وفي أوائل الحرب الأخيرة تسببت قبلة المساية في موت الكسندر نيكولايفتش أفينوجنوف Alexander Nicolaevitch Afinogenov أكثر أدباء المسرح الروسى موهبة ، ولكنه في نفس الوقت أحد الذين وقعوا تحت شهرة الحكومة عام ١٩٢٨ . وقد بدأ حياته الكتابية بحماسة ثورية متدفقة فكتب عدة مسرحيات الغرض منها إما إظهار تطور الكفاح الاجتماعى في بلاد مختلفة ، إما وعظ الجماهير بأبسط الطرق . وإن امتازت هذه المسرحيات بحذق ما إلا أن أغلبها كنية مهمل . فلا يعقل أن نجد شيئاً ذا قيمة في مسرحية « فلتبق عيناك مفتوحتين » ( ١٩٢٧ ) التى يشير عنوانها إلى فكرتها الأساسية . وتتناول طالباً شيوخاً مهملات سمح لأحد معارفه باستعمال تذكيرته الحزبية ، فاكشف لملعه أنها استخدمت في أغراض منافية للثورة . ثم ظهرت « الخوف » Shtrakh عام ( ١٩٣١ ) وهى أهم من سابقتها بكثير . وفيها دراسة إنسانية لطيفة للاستاذ بورودين ، وهو عالم متقدم فى السن وجد نفسه وسط جو من المحرمات الماركسية ، الأمر الذى أدى به إلى الاعتقاد بأن الخوف قد سيطر على الحياة

الروسية بأجمعها . وتتلخص طرافة المسرحية في أنه رغم إثبات خطأ  
البطل في النهاية فإن تحليل حالته النفسية نفذ بطريقة تدل على عطف  
الكاتب عليه وفهمه الصحيح لمثل هذه المواقف . وتذكرنا بعض  
مسرحيات أفينوجنوف بالتقواعد العتيقة في بناء المسرحية . أما بعض  
المسرحيات الأخرى مثل « حيوا أسبانيا » ( ١٩٣٦ ) Saliut,  
Ispaniya ! فليست إلا قطع مناسبات هستيرية في غالبيتها . ثم تعود  
الروح التي تسود الخوف ، في « النقطة البعيدة » ( ١٩٣٥ ) Delekoe  
مرة أخرى حيث يقدم أفينوجنوف بطريقة تظهر مدى تأثيره بتشيكوف  
صورة هادئة زائخة بالقوة العاطفية . تقع حوادث هذه المسرحية في  
قرية صغيرة في سيبيريا منعزلة عن المدينة حيث يعيش أهلها في شجار  
دائم وخلاف مستمر إلى أن يزورهم قائد سوفيتي قادم من رحلة في  
الشرق ، فينجح بروحه الكبيرة وعمق فهمه وعطفه في توجيه هذه  
الحياة الجماعية المتربكة نحو جهد موحد شامل . من المستحيل أن تتنبأ  
بأثر عودة أفينوجنوف إلى حظيرة الشيوعية على كتاباته واحتمال تطور  
فنه لو أنه عاش . فكوميديا « ماشينكا » ( ١٩٤٠ ) Mashenka  
تافهة ، ولا وجه لمقارنة « في الليلة السابقة » ( ١٩٤٣ ) Nakanune  
بمسرحية « الخوف » .

يجدر بنا أن نذكر هنا قسطنطين اندريفتش تريفيف Kostantin  
Andreivich Trenev مؤلف « ليوبوف ياروفيا » Liubov  
Iarovia ( النسخة الأصلية ١٩٢٥ ، النسخة المنقحة ١٩٣٦ ) وأحد

مماصرى أفينوجنوف الأصغر سنا . وهذه المسرحية في جوهرها من نوع الميلودراما القديم العنيف . بطلتها حائرة : أتتخذ زوجها الذى ما زالت تحبه رغم انضمامه « للبيض » ، أم تبلغ عنه فتتخذ رفاقها . ولا شك أن مشاهد التوتر في المسرحية مثيرة للغاية . ولكن فيما عدا بعض الشخصيات الممثلة لفئة معينة من الناس التى صورها الكاتب بجرأة فن الصعب اعتبار هذه المسرحية عملا فنيا هاما .

وحوالى هذا الوقت كتب ميشيل أفانا سيفتش بولجا كوف Michel Afanasevich Bulgakov « أيام التوربين » ( ١٩٢٦ ) Dni Turbinikh . وهى محاولة أخرى على نهج أسلوب تشيكوف تمتاز بدراسة حاذقة عطوفة لأسرة من العهد القديم واجهت الثورة . وجد أحد أعضائها أن الثورة إنكار لكل ما عرفه وأحبه ، كما وجد آخر أنها تودى إلى ارتباك النفس حيث تدور المعركة بين الولاء للماضى والعطف الإنسانى ، وأحس ثالث أن الثورة تحد جديد لقدرة الإنسان . وتتلخص فكرة المسرحية فى كلمات نقولها الختامية : « سادق أتعرفون أن هذا المساء مقدمة عظيمة لمسرحية تاريخية ؟ » ، ويجب ستودزنسكى : « لأنه مقدمة للبعض - أما لى فهو خاتمة » . إن هذه المسرحية من أقوى إنتاج المسرح السوفيتى وإن كانت أقلها حظا فى التمثيل .

ومن زملاء بولجا كوف - الكسائى ميخالفتش فايكو Alexei Michailvich Faiko كاتب « الرجل ذو الحتية » ( ١٩٢٨ )

Cheloveks Portfelem ، وفي فولود فياسلافوفيتش إيفانوف Vsevolod Viacheslavovich Ivanov وأهم مسرحياته « القطار المسلح » ، ( ١٩٢٧ ) Bronepoezd ، و«التين بتروقش كاتيف Valentia Patrovich Kataev الذى اشتهر بكوميديا « تريبع الدائرة » ، ( ١٩٢٨ ) Kvadratura Kruga . هذه المسرحيات ليست ذات قيمة حقيقية ومع هذا فكلها طريفة . وهناك شبه بين « الرجل ذو الخفية » ، و « الخوف » ، مع الفارق الميلودرامى فى الأولى ، ورغم إفراطها فى الحوادث المثيرة فهى تنجح فى عرض تقدم شخص مفكر فى السنين الأولى للثورة . يبدأ الأستاذ جراتانوف الارستقراطى الأصل بالعمل سراً للقضاء على الحكومة الشيوعية ، وكلما علا مركزه وارتفعت مكائته تغير شعوره وحرص على العمل للصحة العامة بكل إخلاص . ويتسبب بعض أصدقاء الماضى فى أخطار جديدة فيلجأ يائساً إلى القتل محاولاً القضاء على ما يعتقد أنه سيحطمه ، وفى النهاية يضطر أن يعترف بجرائمه . ومع أن بعض أجزاء هذه المسرحية خشنة إلا أن فايكوكاد ينجح فى إثارة روح التراجيديا الحقة . ولكن القرب من النجاح لا يعنى النجاح التام ، إذ لا تسمو المشاهد إلى المستوى التراجيدى بل تسمو فى عالم الميلودراما . و« القطار المسلح » أكثر انتماء إلى الميلودراما إذ تسرد - لا أكثر ولا أقل - المخاطر التى يمر بها قطار يحمل بجنود الثورة فى صدام مع الروس البيض . وتستحق « تريبع الدائرة » الذكر لأنها كوميديا روسية حديثة من النوع الذى قلما تفتجه روسيا اليوم . وفيها تتبع حياة أسرتين تسكون كل منهما من

رجل وزوجته اضطرا سوء حظها إلى الاشتراك في حجرة واحدة .  
ويسود هذه المسرحية جو من المرح وإن كانت أقرب إلى المازل  
القديمة منها إلى التجارب المسرحية الحديثة . وبما يثير الدهشة ما نجد  
من تشابه بين فكرة هذه المسرحية بوسطها العمالي وفكرة « حياة  
خاصة » لنويل كوارد .

وإذا استثنينا بعض قطع الدعاية المثيرة لعواطف الجمهور  
السياسية وجدنا أن هذه المجموعة من الكتاب لم تقدم للشرح شيئا  
يستحق الذكر . فغالبا ما كانت أفسكارهم مشوشة ، كما وقفت محاولتهم  
المفرطة في الانصياع للظروف الجديدة حجر عثرة في سبيل تطور قالب  
للتعبير الفني حر بعيد عن التقيد .

وإن فشل هؤلاء الكتاب فإن فشل من خافهم أكبر . فدراساتهم  
الوطنية التاريخية مملّة ومسرحياتهم عن الحياة المعاصرة ليست إلا دعاية  
يسود أغلبها جو من البرود . وكان جميع الألوان التي تسبغها الحياة على  
الفن قد استعيبض عنها بظلام ونور معدنيين ميكانيكيين . حاز نيكولاي  
فيدوروفتش بوجودين Nikolai Fedorovich Pogodin بعض  
التجاح ، وإن كان تصويره لشخصية بولد بيريف البطل الشيوعي المثالي  
في مسرحية « الزمن » ( ١٩٣٠ ) Tempo خشنا ، كما أن بناء مسرحية  
« الارستقراطيون » ( ١٩٣٥ ) Aristokrati واهن . أما « الرجل  
خو البندقية » ( ١٩٣٨ ) Chelovek s ruzhem ، وإن كانت تمتاز  
ببعض روح الفكاهة وتفهم للإنسانية ، إلا أنها لا تصف بما يستحق

مديحاً أعق من هذا . فهذه أيضاً مسرحية كتبت « حسب الطلب » ،  
تتصرف فيها الشخصيات لا كما تفعل في الحياة وإنما كما يجب أن تتصرف  
طبقاً للنظرية الماركسية . وفي « أنجا » ( ١٩٢٩ ) Inga لا تناول  
جليوف Anatol Glebov بتركز الاهتمام في النقاش حول وضع  
المرأة في المجتمع الاشتراكي الجديد . أما في « كونستانتين تيريكين » ،  
Konstantin Terekhim التي ترجمت إلى اللغة الإنجليزية تحت اسم  
« التراب الأحمر » ( ١٩٢٧ ) فيعطينا فلاديمير ميخايلوفتش كرسون  
Vladimir Mikhailovich kirshon نظرة عاطفية مشرقة  
لإمكانيات متعددة ، إذ يتبع كل مشهد خطة مرسومة للدعاية . كما أن  
هناك بعض المشاهد القصيرة المؤثرة في « خبز » ( ١٩٣٠ ) Khleb ،  
وإن لم تكن في مجموعها إلا مقال وعظ يرشد الناس إلى ضرورة اتباع  
سياسة الحزب .

ولو أن المسرحيات التي ظهرت في روسيا حديثاً ليست في متناول  
اليد للتحليل والتقد إلا أن ما وصل إلى مسامعنا عنها يشير إلى أنها  
لا تفتج الآن أي عمل رائع . لقد استقبلت « الشعب الروسي » ( ١٩٢٤ )  
Russkie Iurdi لقسطنطين سيمونوف Konstantin Simonov  
بحماسة، ولكن من الصعب تفسير هذا الاستقبال على أنه تقدير لنواحي  
المسرحية الفنية . قد ينجح الاتحاد السوفيتي في إنعاش حركة مسرحية  
عظيمة في المستقبل ، أما اليوم فكل ما يمكننا أن نقوله — إلا إذا أثبت  
وجود بعض روائع المسرح حالت حداثة عهدا دون وصولها إلى أيدي

من م خارج الاتحاد السوفيتى — هو أن الثورة طوال  
سنيها الثلاثين لم تنتج إلا مجموعة من المسرحيات المشبعة بالمعلومات  
والنظريات السياسية التي تسلك النهج الواقعى الميلودرامى القديم .  
وتتلخص قصة المسرح السوفيتى إلى الآن فى ستائة مسرح  
تبحث عن كاتب واحد .

## المسرح الواقعي في أمريكا

الواقعية ذات أصالة في مسرح الولايات المتحدة. وقد ازداد هذا الميل العالمي للواقعية بشكل واضح في العقد الثالث من القرن الحالي على أثر ظهور مجموعة من الشباب المتحمسين سمووا كزملائهم الروسين إلى استخدام المسرح لأهداف اجتماعية .

ورغم تمسك زعماء ما يمكن تسميته بالنهضة الأمريكية بالمذاهب الأوروبية المختلفة واستغلالهم إياها فقد استمرت سيطرة الواقعية والطبيعية على كتاباتهم . وإن بدا لنا أونيل أساساً ككاتب مسرحيات منمنطة رمزية إلا أنه اشتهر في الواقع على أثر دراسة للحياة في مجموعة من المسرحيات ذات الفصل الواحد . وإن ارتبط اسم ايلمر رايس بـ « الآلة الجامعة » فهو مرتبط عن حق أيضاً بـ « مشهد في الطريق » ، ( ١٩٢٩ ) Street Scene و بـ « مستشار قضائي » ، ( ١٩٣١ ) Counsellor at - law . ويشير اسم أولاهما بوضوح إلى أنها محاولة في إظهار صفات عملية . فالطريق هو بطل المسرحية ، أما الشخصيات العديدة — فرانك موران وزوجته والموسيقى الإيطالي المرح الطبع والبواب السويدي والشيوخ والأطفال — فاعليهم إلا أن يزيدوا من فخامة المنظر المرسوم . وهذه تجربة ذات وقع فعال وضمت في صيغة طبيعية معروفة لنا من أمثلة أخرى ظهرت في الفقرة من ١٨٩٠ إلى ١٩١٠ . أما المسرحية الثانية فيعكس فيها رايس صفته الفنية مركزاً كل

اهتمامه في شخص واحد — شخص المحامي الناجح الذي أدى خطأ ارتكبه في الماضي إلى تحقيره اجتماعياً ومهنياً . ويمكن أن نحكم على مدى مطابقة كتابة رايس للواقع من الفقرة الآتية التي تمثل ثرثرة بيبي جرين حاملة التليفون في مكتب المحامين سيمون وتيديسكو . وهي تجيب على المكالمات التليفونية بينما تتحدث مع أحد المعجيين على خط آخر ، ومن آن لآخر تقذف ساعى المكتب بكلمة تأنيب :

« هيه — اسمع . فاكروني أعمل بدل كم من الأشخاص هنا — آه — هو أنت . أنا ظننت أنك مت واندفنت . لا — منظرى غير جميل في الأسود — طبعاً اشتقت إليك بقدر ما وحشتني اشتياق بوث للثكون — ظننتي جالسة هنا أطرز مفارش صغيرة ؟ أنا لا بسة أكام طويلة لذلك أعرف أضحك (١) . أقول لك كلمة ( رنين ) دقيقة واحدة — سيمون وتيديسكو — السيد تيديسكو لم يحضر بعد — لن يتأخر — والإسم من فضلك ؟ كيف يكتب ؟ شركة نابولي للاستيراد ؟ حاضر أقول له ، آلو — كان فيه مكالمة ثانية — لا لا أستطيع الليلة ، أقول لا أستطيع — عندي موعد ثان — لا تسأل أسئلة ، ولن تسمع أكاذيب — من عرفك أنى لا أريد الذهاب للوعد ؟ أنت لا بد بتعمل برايتلك في مصنع للبراميل ، »

---

(١) تعبير انجليزى « يضحك في كفه » To laugh up one's sleeve

إن رايس يفوق جميع كتاب المسرح في تدوين حديث العاصمة  
ولم يقاه .

وجورج كيللى George Kelly كاتب آخر من جيل رايس وإن  
كان أقل حيوية منه . وإلى جانب مسرحيات أخرى أقل  
في الأهمية ، منها «الضعف القاتل» (1947) The Fatal Weakness  
التافهة نوعا ، سام بمسرحية واحدة ذات وقع بالغ وهى  
«زوجة كريج» (1925) Craig's Wife . ويقدم فيها دراسة  
لزوجبة مستبدة تتحكم في زوجها إلى أن تتصرف في إحدى المناسبات  
تصرفاً يكشف له عن حقيقة البودية التي يعيش فيها . ثم هناك روح  
مشابهة في مسرحيات سوزان جلاسبيل Susan Glaspell كاتبة «توافه»  
(1947) Trifles في السنين المبكرة من القرن الحالى ، وإن لم تحز  
النجاح إلا في عام 1930 مع ظهور «منزل اليسون» Alison's House  
التي كتبها عن حياة شاعرة . وكان أول ظهور شيروود أندرسون  
Sherwood Anderson في نفس وقت ظهور سوزان جلاسبيل تقريبا ،  
ورغم أنه لم يصبح عظيما فقد نجح في إعطاء المسرح عددا من المسرحيات  
المتقنة أغلبها من النوع الإخبارى . وتبدو الواقعة المحلية التي تظهر  
أغرب الأمريكى في مسرحيات لين ريجز . وتعطى أحسن كتاباته —  
«خضراء تموز الزنابق» (1931) Green Grow the Lilacs ذات  
العاطفية المفرطة — فكرة عن مدى أهميته . وتشبهها في جوها المحلى  
«الطريق المجهنمى إلى الجنة» (1923) Hell-bent for Heaven التي

أثنى عليها كثيراً في وقت ما . وهي دراسة طييعية كتبها هاتشر هيوز  
تتناول رجلا دينيا متحمساً من أهل الجبل .

« والحبل الفضى » ( ١٩٢٦ ) The Silver Cord لسيدنى هوارد  
Sidney Howard صارمة الواقعية في معالجة موضوعها . وهي محاولة  
قوية لإظهار إرهاب الحب الأموى في شخصية مسز فيلبس التى تفسخ  
خطوبة أحد أبنائها وتكاد تحطم حياة أخيه الزوجية السعيدة . وإن  
كان هوارد لا يمتاز بقوة مسرحية عارقة إلا أنه نجح في إنتاج عدد من  
المسرحيات الجديرة بالذكر تمتاز عن بقية المسرحيات المشابهة لها بمجدية  
هدفها وإخلاصها ، وإن كان الاحتمال أن تجد مكاناً دائماً في سجل  
المسرحيات المثلثة بعيداً . وتعطى « كانوا يعرفون ما يريدون » .  
( ١٩٢٤ ) They Knew What They Wanted صوراً صادقة  
للحياة في كاليفورنيا تمتاز بتفهم وعطف . أما « المرحوم كرسstofرفين »  
( ١٩٣٢ ) The Late Christopher Bean ، وهي كسرحية إلملين  
وليامز التى ظهرت تحت نفس العنوان محورة من « احترس من الدهان »  
Prenez garde à la peinture لريلفه فوشيه ، فتتناول  
بتهمك القدر الذى كتب الشهرة لفنان عند وفاته . وتحكى « حنطة أجنبية »  
( ١٩٣٣ ) Alien Corn قصة حب معلقة موسيقى من الولايات  
الوسطى الغربية . ويكاد الكاتب يصنع المستحيل في « دود زورث »  
( ١٩٣٤ ) Dodsworth إذ ينجح إلى حد ما في تركيز رواية سنكلر لوميس  
المتباعدة الأطراف وإبرازها في إطار المسرح الأكثر تقييداً . وأسمى

من هذه الكتابات كلها مسرحية « جاك الأصفر » ( ١٩٣٤ )  
Yellow Jack التي يتناول فيها الكاتب مساحة واسعة في قالب مسرحي  
محاولاً تصوير كفاح الإنسان الطويل المرير البادئ اليأس أحياناً ضد  
بعوضة الملاريا . وقدرة هوارد على استخلاص الناحية الإنسانية  
للحيوة من موضوع تاريخي علمي في أساسه دليل على براعته .

تذكرنا « جاك الأصفر » بـ « رجال في ثياب بيض » ( ١٩٣٣ )  
Men in White لسيدنى كنجزلى Sidney Kingsley المعاصر لهوارد .  
وأنجح مسرحيات كنجزلى « الطريق المسدود » ( ١٩٣٥ ) Dead End  
التي تسكاد تعود بنا إلى المنهج الذي سلكه بلاسكو في تناوله لمادته .  
وفيها يحاول الكاتب أن يثبت بشكل صارم — ولكنه عاطفي مفرط  
في نفس الوقت — أن المجرم مجرم لظروفه وليس بفطرته . ورغم  
الإعجاب الذي حازته هذه المسرحية فإن مسرحية « رجال في ثياب بيض »  
تتمتاز بقوة درامية أكثر ، وبجانب الطرافة في معالجة الموضوع فهناك  
الطرافة في اختياره . وما يسترعى النظر في مسرحيات الجزء الأخير  
من القرن التاسع عشر والعقود الأولى للمصر الحالي اهتمام الكتاب  
الزائد بما يمكن أن نسميه بالبطل الفنان . فقد قدم كل من إبسن  
وسترندبرج وهاوبتمان مع عشرات زملاء الآخرين رسامين وكتاباً  
ومثاليين ، محاولين كثيراً — بل غالباً — المقارنة بين مطالب عاطفة  
الإبداع الفني الجائعة ومطالب الحياة العادية . وتظهر الآثار الباقية لهذا  
التقليد بوضوح في رسام « المرحوم كرسنوفرين » ، وموسيقية « حنطة

أجنبية . أما وجاك الأصفر ، ورجال في ثياب بيض ، فتستقلان بنا إلى عالم آخر حيث العالم — سواء أكان طبيعياً مجرداً أو شاباً عبقرياً طموحاً أو مخترعاً عظيماً — هو البطل . لا شك أن كنهجى يسمح لبعض العاطفية المفرطة التي يبدو أنها ملازمة للواقعية أبداً بالظهور في موضوع الطبيب الذي يضطر إلى الخيار بين الحب والعمل . ولكنه باختياره لهذا الموضوع على الأقل قد أثبت تجاوبه مع روح العقد الثالث .

وكتابات روبرت إيميت شروود Robert Emmet Sherwood الذى بدأ عمله المسرحى بالطريق إلى روما ، ( ١٩٣٧ ) The Road to Rome أرفع فياً وأعمق فلسفياً ، وتطبع في ذهننا — من أول هذه الكوميديا إلى أحدث إنتاجه — صورة لسكاتب مفكر حائر قلق شديد الرغبة في التعرف على معالم الأرض التي يختارها ، بضل الطريق متجهاً تارة في هذا الاتجاه وأخرى في ذاك . ويبدو تأثير شو واضحاً في الطريق إلى روما ، التي تعالج قطاعاً من التاريخ الكلاسيكى معالجة حديثة . ومصدر إلهامها ليس بغض الحرب فقط ، وإنما الاقتراضات المفرطة في عاطفتها القائلة بأن سبب الحروب هي حماقة الأفراد البطولية التي يمكن القضاء عليها بشيء من العقل . فعندما تتعرض روما لبطش هانيبال يقيمها من الدمار توقد ذهن أميتس — زوجة فايوس — الواقعي ، لاجيوش فايوس . وتعطى نفس روح المرح والفطنة حيوية مسرحية « اللقاء في فيينا » ( ١٩٣١ ) The Reunion in Vienna . وهي مسرحية خيالية خفيفة تصور مقابلة بين أفراد أسرة هسبرج المضطربة المشتتين في مختلف أنحاء العالم ، وتدور المقابلة في القصر الذى عرفوا

فيه السعادة من قديم . فى هذه المسرحية الأخيرة يقارن شيروود بمهارة بين آثار غطرسة الارستقراطية وفقدهم الحالى كما يقارن بين آثار الشرف الارستقراطى ومذهب البرجوازية الاخلاقى ، واضعاً الموضوع بأكمله فى قالب فكاهى متوقد جميل .

إلا أن غرض الكاتب بلغ من الجدية درجة يصعب على المجال الكوميدي إرضائها حتى ولو امتزج الضحك بالتفكير العميق الجدى . وقد حاول شيروود بالفعل أن يتناول موضوعاً أكثر ظلمة فى « جسر واترلو » ( ١٩٣٠ ) Waterloo Bridge التى تدور حول قصة جندي شاب وامرأة عاهرة . وبعد خمس سنوات من ذلك التاريخ وصل إلى الذروة فى التعبير فى « الغابة المتحجرة » ( ١٩٣٥ ) The Petrified Forest التى تصور بأسلوب غريب شيق شخصية ألان سكواير الشاعر الفاشل البالغ الثقافة الذى أنهكه تجواله فى صحراء أريزونا ، وفى هذا رمزحية الأمل الروحية التى انبعثت عنها المسرحية بأكملها . وإن كانت الشخصيات كلها رمزية فهى واقعية أيضاً — يرمز دوق ماتى رجل العصابات إلى روح المخاطرة الجديدة التى تحولت إلى الشر عنوة ، وتمثل جاني الفتاة التى يحبها سكواير أمل المستقبل المشكوك فيه . ومع أن هذه المسرحية يائسة فى روحها إلا أنها تمتاز بالحرارة والسعة اللتين يندر وجودهما فى الكتابات الواقعية الأخرى العصر . وأقل ما يمكن قوله أن شيروود لا يركز اهتمامه فى « الثالث الأبدى » ( الزوج والزوجة والعاشق أو العشيقة ) وفى المصايين بالنور ستانيا وإنتاج المجتمع من المجرمين . وتتابع « بهجة الأبله » ( ١٩٣٦ ) Idiot's Delight أسلوب « الغابة

المتحجرة ، وتكلمه ، فشخصياتها أيضاً واقعية ورمزية مما — هناك العالم الألماني وصاحب مصنع الذخيرة الفرنسي والأمريكي . ومرة أخرى يزداد التوتر الانفعالي بانتظام إلى أن ينتهي بانفجارات متقطعة ، إلا أنها في هذه المرة ليست الانفجارات التافهة الناجمة عن تبادل النار بين رجال العصابات والشرطة وإنما دوى انفجار القنابل وسط الجبال . لا شك أن هذه من أوقع مسرحيات القرن العشرين الواقعية . ومسرحية «آب لنكولن في إلينوى» ، (Abe Lincoln in Illinois) (١٩٣٨) أقل منها في المرتبة بكثير . وفيها يستكشف الكاتب السنين المبكرة لحياة أحد رؤساء الجمهورية الأمريكية الذي أصبح أسطورة رغم حداثة عهده . ثم كتب شيروود في ثورة انفعال حادة عام ١٩٤٠ مسرحية «لا ليل بعد اليوم» ، There Shall be no Night ، وهي شهادة عنيفة شرسة لكفاح الفنلنديين في سبيل صيانة استقلالهم . وقد يكون فيما فعله على أثر ظهور هذه المسرحية مثل واضح لطريقه المتعرج التائه ، فقد ثارت ثائرتة ضد الخطر الألماني الباهم بنفس العنف ، وسمح بتحويل «لا ليل بعد اليوم» بما يلائم موضوع غزو اليونان في الأثناء التي كرس فيها وقته لمجهود الحرب . ولعل هناك ارتباطاً ما بين حياته الروحية ومسرحيته الأخيرة الطريق الوعر» ، (The Rugged Path) (١٩٤٥) . وهي تصور فينيون الصحفي الليبرالي الذي طاف أنحاء العالم عندما يعود إلى بلده ليحرر صحيفتها ، ويشتبك في كفاح ضد العناصر الإنعزالية المحافظة ، ولا يسترد إيمانه بالإنسانية إلا بعد انضمامه إلى البحرية .

## مسرح « أصحاب الوعي الاجتماعي »

لما حلت الأزمة الاقتصادية بدأت في الظهور علامات اجتماعية مختلفة كانت بداية الوضوح أيام المسرح الأميركي الأولى . تما الشعور الطبقي سرعا ، وأظهر غالبية الشباب المتحمس للمسرح استعدادا لمزج تقليد المعجب بستانسلافسكي بدعوتهم المناجحة للاشتراك . فنشأت « جماعة المسرح » من « استوديو لنقابة المسرح » ، أما « اتحاد المسرح » وهو ذو أهداف أكثر راديكالية فقد استمر كقوة شجاعة عدة سنوات ، ثم تكونت « عصبة المسرح الجديد » . وفي أقصى اليسار ثار « مسرح الفعل » و « مسرح العمل » (الوحدة المسرحية للاتحاد الدولي لعمال ملابس السيدات) . لم تقتصر هذه المنظمات على تقديم مسرحياتها الخاصة ( وفي حالة واحدة على تنمية مواهب كاتبها المسرحي ) بل انتشرت الروح التي عبرت عنها بحماسة إلى أن تركت أثرا في إنتاج المسارح التجارية .

وطبعي أن تعدد النتائج المسرحية لهذه الحركة وأن تتفاوت في نوعها . فالت مسرحيات « اتحاد المسرح » إلى الإخلاص المييب والميلودراما والإثارة والعاطفة المفرطة . وهنا ظهرت « السلام في الأرض » ( ١٩٣٣ ) Peace on Earth لالبرت مالتز وجورج سكلار اللذين سبق أن اشتركا في تأليف « الدوارة » ( ١٩٣٢ ) Merry Go-Round . وهي مسرحية عنيفة مؤثرة في اتهامها للعدالة الأميركية بالظلم . وإن كانت فكرة « السلام في الأرض » الأساسية

ذات أصالة — فهي هجوم على صانعي النختر وتأثيرهم — إلا أن معالجة الحبكة تذكرنا بملودراما القرن التاسع عشر . ويمكن توجيه نفس النقد لمسرحيتي « الشحان » ( ١٩٢٤ ) Stevedore التي كتبها سكلار بالاشتراك مع بول يترز و « الحفرة السوداء » ( ١٩٣٢ ) Black Pit للآلتر . و « أغنية السير » ( ١٩٣٧ ) Marching Song آخر إنتاج اتحاد المسرح لجون هوارد لوسون مؤلف « موكبي » ( ١٩٢٥ ) Processional التعبيرية ، تمثل الخواص التي أدخلت في هذه المسرحيات . يضع لوسون في منتصف صورته أسرة بائسة طردت من بيتها لاستنكار الرأسمالية لنشاط الآب الراد يكالي ، فاضطرت أن تتخذ مصنعا قديما مسكنا لها . وتتطور القصة بالطريقة المعهودة فيضرب العمال الآخرون ، ويغير الآب بين العودة إلى عمله وخيانة رفقاته وبين العيش مع أسرته في ضنك . ثم ينتشر الإضراب وينقلب إلى مجزرة على أيدي مأجوري أصحاب المصنع إلى أن يستسلم الرأسماليون في ذلة وسط هتافات الفرح والابتهاج .

ومسرحية « قلندق نواقيس الحرية » ( ١٩٣٥ ) Let Freedom Ring لألبرت باين Albert Bein أغنى مما سبق في نسجها خاصة لأن مسرح الحوادث — وهو طاحونة في جبال كتسكي — يسمح بإظهار شخصيات مسرحية أكثر تنوعا مما تسمح به مسرحية عمالية تقع حوادثها في المدينة . ومسرحية « سيهتر المهذ » ( ١٩٣٦ ) The Cradle Will Rock لمارك بلترستين Marc Blitzstein أغنى حق من سابقتها .

وهي مسرحية ذات طابع خاص عائد إلى استخدام شكل الأوبرا  
 الفني فيها للتعبير عن دعاية اشتراكية. ثم هناك دافنوا الموتى ، (١٩٣٦)  
 Bury the Dead مسرحية من فصل واحد طويل لإروين شو  
 Irwin Shaw عرضت فكرتها بطريقة تكاد تكون تعبيرية. وتتناول  
 جنودا بعثوا من خنادقهم ليجدوا الأحياء من قواد إلى أقارب وهم  
 يقولون لهم مذهولين إنه يجب أن يبقوا في أرض الموتى . لا شك أن  
 لإروين شو موهبة فريدة يندر وجودها في زملائه المتحمسين تظهر في  
 « القوم الكرام » ، (١٩٣٩) The Gentle People التي يختلف خيالها  
 الرقيق اختلافا واضحا عن المראה المستعرة في مسرحيته الأولى .  
 « والقوم الكرام » ، صديقان حيان أحدهما يهودى والآخر يونانى كلاهما  
 في حالة فقر مدقع ، ولكنهما يجمعان المال تدريجيا لشراء مركب يحقق  
 حلمهما ، وهو الإقلاع بعيدا إلى الجنوب الدافئ . ثم يظهر رجل من  
 رجال العصابات طالبا منهما جزية . وعندئذ يستخرج هذان الرجلان  
 الساذجان البريثان الهادئان رجل العصابات إلى قارب صيد صغير ويذهبان  
 به إلى منتصف البحر ثم يفرقانه . وينزل الستار عليهما وقد جلسا في  
 هدوء واطمئنان يحلمان أحلامهما بعد أن عادا إلى بيتهما .

وإن كان « مشروع المسرح القيدري » قد أتعش مسرح العمال  
 إلا أنه لم يساعد كثيرا في تشجيع الموهبة المسرحية . لقد قدم تحت  
 رعايته بعض المسرحيات الطريفة مثل « ماكبث الزنجى » ، وه الميكادو  
 المتأرجح ، ، ولكن كان هناك نقص في المسرحيات الجديدة . وكتب

سنكلير لويس وجون س موفيت John C. Moffet « للشروع » مسرحية ضد الفاشية اسمها « لا يمكن أن يحدث هذا هنا » ( ١٩٣٦ ) It Can't Happen Here «و» للمشروع» محاولة لفريدة نوعا اذ ركز غالبية كتاب المسرح جهودهم في تحضير مادة الصحف الحية ذات الأسلوب السوفييتي الواضح في « تلك أمة » ( ١٩٣٨ ) One Third a Nation . أما الكتاب الأقوياء فلا نجدهم في هذه المجازفة وإنما في المراهب التي شجعتها « جماعة المسرح » group theatre مثل روبرت آردريه Robert Ardrey ، وهو كاتب ذو أصالة بمتازة ألف « كيسي جونز » ( ١٩٣٨ ) Casey Jones مسرحية عمالية ضعيفة نوعا ، ومسرحية أخرى طريفة حقا عنوانها « صخرة الرعد » ( ١٩٣٩ ) Thunder Rock . وتكشف هذه الأخيرة ، التي لم تحز اعجاب أمريكا وإن نجحت نجاحا باهرا في لندن ، عن قوة غير عادية ونظرة ثاقبة عميقة في صورتها للنارة الموحشة حيث تتقابل ظلال الماضي بأشكال الأحياء . لعل آردريه مازال لديه الكثير لنا وإن لم تق مسرحيته الزنجية الحديثة « جب » Jeb ( ١٩٤٦ ) بما وعدت به « صخرة الرعد » .

يرتفع كلفورد أودتس Clifford Odets فوق كل أفراد هذه الجماعة كالبرج الشامخ . وبظهوره في انتظار لفتى ، عام ( ١٩٣٥ ) Waiting for Lefty أصبح من الواضح أن مسرح العمال قد اكتسب كاتباً فناناً رفعت مواهبه عن استخدام العبارات المألوفة والتدائم الهستيرية الداعية إلى « الفعل » . لا شك أن التأثير الإفعالي لهذه

المسرحية ذات الفصل الواحد يعتمد على مهارة الكاتب في إثارة  
الانفعال السياسى أكثر من اعتماده على التأثيرات الجمالية ، وإن كان  
الانفعال السياسى يتأثر بطريقة أmeer وأدق من التى استخدمت فى  
مسرحيات « اتحاد المسرح » ، الميلودرامية . فقد تمكن أودتس من أن  
يرسم بحذق صورة حية لشخص لفتى الغائب حتى إذا ماسمنا نبأ قتله  
على أيدي عملاء أصحاب العمل الرأسماليين شعرنا وكأننا نتلقى نبأ وفاة  
صديق . ثم جاءت مسرحيته الثانية « استيقظ وغنى » ( ١٩٣٥ )  
Awake and Sing دليلاً آخر على أننا بصدد كاتب لا يقنع بالاعتماد  
على المشاعر السطحية لمسرحيات الدعاية العادية . لا شك أن النار  
التي تضطرم فى قلب هذه المشاهد المريرة هى نار الغضب ، وفى نفس  
الوقت فصورته لأسرة برجر التى كتب لها الفقر والأحلام المحطمة  
تكتسب قوتها من فهم الكاتب العميق لشخصياته ومن حسه المرفه  
( التشيكوفى تقريباً ) فيما يختص بالعلاقات الإنسانية . فنرى هذه  
الشخصيات الواحدة تلو الأخرى ماضية فى طريقها — الجدد المجوز  
إلى الموت ، ورالف الابن إلى قصه حب محطم ، ومنى الأخت إلى علاقة  
بلا حب . وإن كان جو المسرحية واقعى بلا هوادة فإن أودتس  
ذو قدرة على تحويل الكلام إلى غناء ، وهو فى هذا قريب من  
أوكيسى الشاب .

ورغم زوال بعض سحره فى « الفردوس المفقود » ( ١٩٣٥ )

Paradise Lost إلا أن فيها من السحر ما يكفي لأن تكون هي أيضاً مسرحية ذات شأن . أما ما ينقصها فهو المقدرة على إحاطة الفعل الفردى بمعان عامة كالتى تظهر بوضوح فى مسرحياته الأولى . وينحدر أودتس فى هذه المسرحية إلى الميلودراما والبعد عن الواقع ، فيصعب تصديق قصة بن جوردون ونهايته تحت ثيران بنادق الشرطة كما يصعب قبول الشخصيات والحبكة المسرحية على أنها نمثلة للحياة . و « الصبي الذهبى » ، ( ١٩٢٧ ) The Golden boy ذات صبغة ميلودرامية أيضاً وخاصة قرب النهاية ، ومع ذلك فإننا نشعر فى هذه المسرحية بالعودة ثانية إلى تلك الأصالة التى ميزت « استيقظ وغنى » . لقد صور الكاتب جو بونابارات بطريقة نفحت فيه الحياة على المسرح . ودراسته هذه لشخصية تستحق الإعجاب وإن كانت ضعيفة ، لا تشوبها تلك المبالغة فى الفصل بين الخير والشر التى اتصف بها مسرح الواقعية الاجتماعية فى تصويره للشخصيات . فجو — لاعب الفيلولينة — يمتاز بروح الفنان الموسيقار ولكنه يترك منه ليصبح ملاكاً ، إذ أن الملائكة تدر المال ، وهو ما يشتهى ، أولاً ليندقه على المرأة التى يحبها ، وثانياً لرسوخ عاطفة جامحة فى أعماقه بغنى النفوذ الدنيوى الملازم للثنى . وتكشف المسرحية من أولها إلى آخرها بمهارة عن عذاب جو النفسى ، وذلك فى حوار عصبى متوتر له من القوة ما يسمح له أن يستعير — عند الحاجة — خواص الموسيقى فيصبح غناء . وفى النهاية تزداد حدة التوتر إلى درجة تدفع جو إلى الرغبة فى الفرار من العالم الذى خلقه بنفسه وإلى تعظيم حياته . لقد قتل رجلاً فى مباراة ملاكمة ، لقد هجر

فيوليتته ولم تعد يداه اللتان دربتا على الملاكمة تعزقان بحذق . عندئذ  
ينشد الخلاص في موته وموت لورنا في حادثة سيارة تقع أثناء نزهة  
جنونية . ولعل امتداح السرعة في أنشودة البطل اليايسة أحسن دليل على  
قدرة أودتس في الارتفاع إلى ذروة الانفعال .

جو :

ولكنني فعلت ذلك ! هذا هو المهم — فعلت ذلك !  
ما عسى أن يقوله أبي حينما يعلم أنني قتلت رجلاً ؟ لورنا ،  
إنني أهم الآن ما فعلته ! لقد قتلت نفسي أيضاً ! كنت أعدو في  
حلقة مفرغة لا هدف لي ، والآن تحطمت ! هذه هي الحقيقة .  
نعم كنت عصفوراً صغيراً حقاً ، وأردت أن أكون نسراً مزيفاً !  
والآن علقت من أطراف أصابعي وتركت قدماي الأرض .  
لم يعد يرجي مني فائدة .

لورنا :

( تذهب إلى جو منفجرة فجأة )

إني أحبك يا جو ! اتانحب كل منا الآخر . يحتاج كل منا  
إلى الآخر .

جو :

حبيلتي لورنا ، لقد فهمت ما حدث !

لورنا :

أردت أن تقهر العالم

جو :

نعم

لورنا :

لكن لا يوفق إلى هذا الملوك والدكتاتوريون، وإنما الصبي  
في المنتزة العام .

جو :

نعم هذا الصبي الذي ربما كان في وسعه أن يقول : « أنا  
مالك نفسي ، أنا ، أريد أن أكون ،

لورنا :

والآن — الليلة — هنا ، هذه اللحظة — أن تجد نفسك  
ثانية — هذا ما يجعلك بطلا — ألا تفهم هذا ؟

جو :

بلى يا لورنا ، بلى .

لورنا :

لم يفت الوقت بعد لنحي العالم .

: جو :

وكيف ؟ أهذه القبضة ؟

: لورنا :

أترك الملاكمة .

: جو :

اليلة ؟

: لورنا :

نعم ، وعد إلى موسيقاك

: جو :

ولكن يداى حطمتا . لن أعزف ثانية ! وماذا تبقى يا لورنا ؟  
نصف رجل ، لا شيء ، عديم الفائدة .

: لورنا :

لا ، نحن باقون ! إثنان معا ! إن لكل منا الآخر ! لا بد  
وأن يكون هناك مكان ما حيث يوجد صبية وبنات سعداء  
في وسعهم أن يعلبوا طريقة الحياة ! سنجد مدينة ما حيث  
الفقر ليس عاراً والموسيقى ليست جريمة ! — مدينة لا حرب  
في شوارعها حيث يسر الرجل أن يكون على مسجيته ، وأن  
يعيش، وأن يعود بامرأته إلى طبيعتها .

جو :

لا أثر للقتال ، ولكن إلى أين نذهب ؟

لورنا :

اليلة ؟ نخرج في سيارتك يا جو . نتدفع في الليل عبر المنتزه ،  
ثم جسر تريورو .

جو :

( مسكاً بذراعى لورنا في يديه المرتعدين ) :

نعدو في السيارة ! تماماً — نعدو — وضحي تفكيرى .  
سنعدو خلال الليل ! عندما نحصد الليل حصداً بالأنوار الكاشفة  
لا يلحق بنا أحد ! عندئذ نعدو فوق العالم — لا يسخر أحد !  
تماماً — السرعة ! لائس الأرض — منقطعوا الصلة ! لا حاجة  
لنا إلى التفكير ! لهذا وجدت السرعة ، من أجل طريقة سهلة  
للحياة ! حبيبتى لورنا ، سنحرق الليل حرقاً .

وإن كشف هذا المشهد عن الضعف المبهود في كثير من كتاب  
المسرح الشبان الأمريكين في العقد الثالث — وهو إفراط في الرئاء  
للنفس وسط الكثرة المحيطة بها — إلا أن لاودتس من القوة ما يكفي  
للارتفاع بنا بعيداً عن العاطفية المفرطة المدممة نوعاً . وأسطر الحوار  
القليلة هذه دليل كاف على تحكمه في لغة المسرح .

اتجه أودتس في «قذيفة إلى القمر» (١٩٣٨) Rocket to the Moon. إلى كتابة مسرحية تبث على الحيرة أكثر من أية مسرحية سبق أن ألفها . تنساب الحكمة ببطء دون هدف واضح ، وتشبه في هذا مسرحيات تشيكوف وإن شعرنا أنه تعوزها تلك الأصالة التي تضفي العظمة على كتاباته. ففي أعمال الكاتب الروسي انسجام داخلي — كما في السيمفونية — يعطى مغزى لأبسط الأحداث التي ربما تبدو لأول وهلة عديمة المعنى. تثير «قذيفة إلى القمر» شعورا بالقلق والاضطراب سييه واضح فيما جاء في حديث هارولد كلورمان عن الظروف التي أحاطت بمولد فكرتها الأصلية :

«حوت «قذيفة إلى القمر» بعضاً من أفصح ما كتب أودتس واثنين من أرفع شخصياته، غير أن فكرة المسرحية كما هي تختلف اختلافاً تاماً عن فكرتها في الخطة التمهيدية الأصلية .

تناول المسرحية — كما رأها أودتس أصلاً — طيبب أسنان متواضع وديع عصف به حب فتاة نافذة. كان الغرض من هذا الحب — بصرف النظر عن مآربه — السماح للرجل بالمرور في تجربة عميقة تسمو به فوق شخصه العادي. معنى ذلك أن الطيبب كان البطل ، فالمسرحية مسرحيته. ولكن عند الكتابة حولت الفكرة الأصلية إلى فكرة البحث الشاق عن الحب في العالم الحديث، وتجسم البحث في الفتاة الصغيرة غير المتعلمة، الطفلة الفارغة العقل الأصلية التي أصبحت محور المسرحية. هذه الفتاة — رغم عاميتها — أصبحت مثلاً لما

سماء المؤلف المثالية الأخلاقية. ومصدر الأسى الذي تبعته فيناهو  
عدم استطاعتها تحقيق وجودها بإيجاد علاقة تربطها بأى مثل للطبقة  
المتوسطة ممن تقابلهم في بحثها عن الحب .

يتضح من هذا - كما يشير كلورمان - أن الخطوة الأصلية كانت  
تقديم رجل له أن يختار بين امرأتين - زوجة مشاكسة وعشيقه  
طفلة نافذة ، ولكن :

« عندما مضت الفتاة في نهاية المسرحية إلى درجة سمحت لها أن  
تعبّر عن جوهر تجربتها وعن تفكير الكاتب نفسه، ارتبك عدد كبير  
من الجمهور لهذا التحول والتغيير المفاجيء الذى طرأ على اتجاه  
المسرحية » .

وربما يصور لنا هذا المثل نقطة الضعف المسرحي الأساسية في  
أودتس . فإن امتاز بقوة التحكم في الشخصيات وبنى اللغة لأنه تعوزه  
القدرة البناء العريضة التي تفتج وحدها وحدة التأثير والفكرة .

من الصعب التنبؤ بما سينجزه أودتس مستقبلا. وإن كان الإحساس  
بالقيم المزية رقيقاً رفيعاً في «موسيقى الليل» ( ١٩٤٠ ) Night Music ،  
وصورة الشباب الضائع في أدغال الصناعة قوية ثاقبة ، إلا أن هذه  
المسرحية تعاني نفس فشل مسرحياته الأخرى ، إذ ينقصها لب الفكرة  
الخيالية التي تضحي من أجلها جميع العناصر الأخرى دون هوادة .  
وهناك صعوبة مماثلة في تقدير قيمة « اشتباك في الليل » ( ١٩٤١ ) .

Clash by Night ذات الرزاة المملة . فالوصول إلى العظمة في أدب المسرح يتطلب صبراً لا نهائياً واستعداداً لإخضاع الإرادة لبقاق فن غيور . ولعل أودقس — رغم مواهبه — يتقنه الصبر والاستعداد التام لقبول قيود المسرح التي لا بد منها .

وهناك مجال بالذات وجد فيه مسرح الولايات المتحدة ذو الوعي الاجتماعي موضوعاً أهلياً استغل جديته وإمكانياته المسرحية بطرق شتى . فشكلة السود فريدة في نوعها في تلك البلاد ، ولا عجب أن حاول كل واحد من كتابها المسرحيين تقريباً أن يعرض على المسرح — بطريقة الخاصة — بعض نواحي النزاع المحيرة . ففي القرن التاسع عشر اشتهر بوسيكو الدائم الابتكار على أثر معالجته الميلودرامية في « الاكتورون زنجي السالة » ( ١٨٥٩ ) The Octoroon . ومنذ ذلك الوقت قدمت عشرات المسرحيات النزاع بين السود والبيض على خشبة المسرح ، وحتى الكتاب الذين يركزون اهتمامهم في المسائل العريضة أحسوا بضرورة مواجهة هذا الموضوع . فكتب أونيل « الإمبراطور جونز » ، و « لأطفال الله جيماً أجنحة » ، بينما أعطانا أندرسون « نصر بلا أجنحة » .

والتنوع في معالجة الموضوع كبير بطبيعة الحال . فنضطرر من صدور بعض الكتاب بهدف ملح عاجل ، ومنهم جون ويكسلي John Wexley الذي هاجم عقوبة الإعدام بشكل ميلودرامي للغاية في « الميل الأخير » ( ١٩٣٠ ) The Last Mile ، وسوء معاملة العمال في « العصاب » ( ١٩٣١ )

Steel . ألممت عاكمة مشهورة للزوج هذا المؤلف فكتب ، لن يموتوا ، ( ١٩٣٤ ) They Shall Not Die التي أراد أن تشتمل حاسة ولكنها لم تأت إلا صخباً أجوف . ثم في الطرف النقيض تأتي المحاولة لتسجيل مسرحى ليس إلا لسيكولوجية الزوج . ومن أحسن مسرحيات هذا النوع «مراع خضراء» ( ١٩٣٠ ) Green Pastures البهيجة لمارك كونيللى Marc Connolly وهى عرض حاذق عطوف لفكرة قس زنجى عن الجنة وتاريخ العالم . ويفهمه العميق للعقل البدائى حيث تتزاحم — بشكل محير — الرمزية التجريدية والأشياء العادية فى الحياة اليومية أنتج كونيللى مسرحية لا بد وأنها باقية ضمن نفائس الأدب الدرامى الصغير ، إذ تمتاز بمجازية تعمل ببساطة مباشرة تأسر الانتباه . يقول فرعون ، أنا أقدر أغلبك أنت والرب أيضاً فى التحايل . . فيجيب موسى :

موسى : ( غاضباً ) .

والآن عملتها يا ملك فرعون يا عجوز . إنك أسأت معاملة شعب الله ، وتسامح معك الله لأنك ما كنت تعرف غير هذا . إن كلامك كثير وفعلك قليل ، وما كان هذا ليهمنى . ولكن الآن وقد أخذت تفخر أنك أحسن من الله — فإن هذا كثير .

فرعون :

أنك تتكلم كالواعظ ، وما كنت أحب الاستماع إلى الواعظ أبداً .

موسى :

ولن يزداد جبك عندما أضرب الضربة القاضية فيموت الإبن  
الأكبر فى كل بيت من بيوت رعاياك .

فرعون :

الآن تركت التحايل جانباً وأخذت تكذب ليس إلا . أنا من  
يضرب هنا . أنا أقضى على أعدائى ، ولا أحد سواى فى مصر  
كلها يستطيع أن يقتل من يشاء .

موسى :

إنى متأسف ، أترك اليهود يرحلون ؟

فرعون :

لقد سمعت كلتى . ( يرفع هارون عصاه ثانية عند إشارة من  
موسى ) كفأك حيلة وإلا . .

موسى :

ياربى ، يبدو أنه لا بد وأن نقتله . هارون ارفع عصاك ( هزيم  
الرعد — ظلام وصراخ — تضاء الأنوار — بعض الشبان  
على خشبة المسرح قد سقطوا على الأرض أو حملوا على أذرع  
الشيوخ المذعورين ) .

فرعون :

ماذا فعلت هنا ؟ أين إبنى ؟

( يدخل من الباب أربعة رجال حاملين جثة شاب ) .

الرجل الأول :

الملك فرعون

( يقع فرعون في كرسیه مذهولاً بينما تحمل جثة ابنه إلى العرش )

فرعون : ( وقد ناء تحت حل المصيبة )

يا ولدى ! يا ولدى الجميل !

( ينظر إلى الحاشية في رجاء صامت )

موسى :

أنا آسف يا فرعون . ولكن لا يمكنك عاربة الله . أتدع

شعبه ير حل ١٩

فرعون :

فليحلوا

( تطفأ الأنوار — تشرع الجوقة في غناء « لا تبك يا مارى ،

وتستمر إلى أن يطفى عليها الحن « لست بضجرو لست بتعب ، )

وبين طرفي قبيض « لن يموتوا ، و « مراخ خضراء ، تقع غالبية

كتابات بول جرين Paul Green ، كاتب من أهل الجنوب اتخذ تصوير

الزنجى و « الرجل الأبيض الفقير ، مهمته في الحياة . فعندما ظهرت

« في صدر ابراهام ، عام ( ١٩٢٦ ) In Abraham 's Bosom أدرك

الناس في الحال أن مؤلفها ذو مقدرة غير عادية . بطل هذه المسرحية مولد يقرر أن أمل الزنوج يتوقف على تعليم أوسع ، ويصوره جريرن في كفاح ضد عدم مبالاة أبناء أعمامه الزنوج وضد كراهية أبناء أعمامه البيض الشريرة إلى أن يدفعه ما حوله من قسوة وشر إلى يأس ينتهي به إلى قتل أخيه من أبيه، وهو الرجل الذي ناشد مساعدته نغان الثقة بأن سرّ البقية القليلة من ممتلكاته . تلت هذه المسرحية بعد عدة سنوات « آل كونيلى » ( ١٩٣١ ) The House of Connelly التي تعرض انهيار أرستقراطية الجنوب القديمة الظاهر في الانحلال التدريجي الذي يحل بضیعة واحدة كبيرة . وبزواج ويل كونيلى المنحل الضعيف الإرادة من باتسى تيت ذات الحيوية والإقدام ، تلك الفتاة التي تنتمى إلى « نفاية البيض المساكين » التي يحتقرها آل كونيلى — يبدو أن جريرن يشير إلى أن الأمل الوحيد في إنقاذ قطاع من الأمة يحتضر هو تطعيم عروق الأرستقراطية الجافة بدم جديد . وكل ما فعله جريرن إلى حد ما هو أنه نقل إلى وسط أمريكي ما سبق أن لمح به جولدوني منذ حوالي مائتي سنة، وما زود مسرحيات أوجيه ولافيدان بفكرتها الأساسية في أواخر القرن التاسع عشر . وفي مسرحيات كتبها جريرن بعد « آل كونيلى » — كثير منها ذات فصل واحد — سعى — دون نجاح أكيد — إلى استكشاف ، نواح أخرى متباعدة للحياة في الجنوب . ويمتاز جريرن بإخلاص مشتمل ولكنه لسوء الحظ غير مصحوب بالصنعة المحكمة والقوة الفاضلة اللتين يتطلبهما هذا النوع من الأدب ، وهو أكثر الأنواع دقة .

ونستطيع ذكر دوبوس هاوارد De Bosc Heyward في هذا المجال مع جرين ، وهو الذي اشتهر بـ « بورجي » ( ١٩٢٧ ) Porgy التي حورها للمسرح من رواية كتبها هو ، ثم حورت فيما بعد إلى أوبرا ( ١٩٣٥ ) وضع موسيقاها جورج جرشوين . يرجع أهمية هذا العمل إلى إعراضه عن موضوع الزواج بين البيض والزوج . مستأجرى الاطيان وما إليها ، وتصويره بدلا من ذلك حياة الزوج كما هي في تشارلستون . فشكلة اللون لا وجود لها هنا . و « بورجي » مسرحية متقنة الصنعة يطلبها بورجي الكسيح الذي تحيط به بس الانانية وسبورتن لايف التافه البراق وكراون القتال وعدد آخر من الشخصيات المتنوعة تكون صورة حية من نوع لم يسبق أن عرفه المسرح الأمريكي . ثم ظهرت « بنات هامبا » Mamba's Daughters عام ١٩٣٩ ، وهي مسرحية أخرى ذات اتجاه مماثل كتبها دوبوس هيوارد بالاشتراك مع دوروثي دوبوس هيوارد .

دخل الزنجي مسرح نيويورك عن طريق هذه المسرحيات وغيرها . فهناك « كوخ في السماء » ( ١٩٤٠ ) Cabin in the Sky للين روت Lynn Root وجون لاتوش John La Touche التي تكشف عن حاسة خيال وتشير إلى آفاق جديدة . وإن كانت « ابن الوطن » ( ١٩٤١ ) Native Son لرتشارد رايت Richard Wright ميلودرامية في ذات عنف خاص . كما تمتاز « إجرؤا أيها الاطفال الصغار » ( ١٩٣٣ ) Run Little Children لهال جونسون Hall Johnson بميزة خاصة تثبت مدى تخلص مسرحية اللون من اصطناعيات « زنجي السلافة » .

ويلاحظ أن فرقة تمثيلية مكونة بأكملها من الزوج لم تعد الآن من النوادر . وفي عام ١٩٤٦ ظهر حدث هام في تاريخ المسرح حين عكس الممثل الزنجي وكندالى، تقليد أجيال بتمثيل دور رجل أبيض في «دوقة مالني» بعد أن مثل شخصية كاليبان في «العاصفة» . والآن وقد اكتسب الممثلون الزوج مكانة ممتازة في المسرح الجدى وأخرجت مسرحيات المؤلفين الزوج فقد يتطور هذا النوع من أدب المسرح بشكل ملحوظ في السنين القادمة .

## الواقعية الأمريكية السائدة في الوقت الحاضر

ارتبط الرجل الأبيض الفقير — كما رأينا — بالزنجى . وكانت طريق التبغ ، ( Tobacco Road ( ١٩٣٣ ، وهى تمثيلية تبعت على الاشتراز حورها جون كيركلاند John Kirkland من رواية لارسكين كودويل Erskine Caldwell ، مشار لإعجاب نيويورك مدة من الزمن . أما مصدر إلهام المؤلفين فربما كان الرغبة فى تقديم مستند اجتماعى . وأيا كان فما من شك أن نزاحم الجمهور لرؤية هذه المسرحية كان يحافز الفضول المتلف . هذه هى فترة « قبل الشروق » فى العقد الرابع .

والكاتب الذى تخصص أكثر من غيره فى تصوير المناطق الضامرة اليابسة الكاسدة والشخصيات المقبضة هو الروائى جون ستاينبك John Steinbeck الذى حاز بعض الشهرة عندما حورت « عن الفيران والرجال » Of Mice and Men إلى مسرحية عام ١٩٣٧ ، و « كروم الغضب » The Grapes of Wrath إلى رواية سينمائية عام ١٩٤٠ . ويتسم ستاينبك بجميع خواص الطبيعيين الحقيقية : حبه للوسط الكتيب ، احساسه الضمنى بالفرض الاجتماعى ، وعاطفيته المفرطة التى لا مفر منها . وكلها ممثلة فى « عن الفيران والرجال » ، التى تقدم بطريقة موضوعية خداعة صورة واهنة ذات عاطفية مفرطة لعملاق طيب القلب أبه يقتل — دون وعى — الأشياء التى يحبها . ثم تظهر نفس العاطفية

الجامعة في «غاب القمر» ( ١٩٤١ ) The Moon is Down المشهورة رغم تفاهتها ، وتصور في حركتها المتوترة فكرة جليلة ولا شك وإن فشلت بشكل مذهل في إعطاء الأحداث الحقيقية التي تقدمها حقها . بهذا يبدو أنه من الصعب معالجة المشاكل الكبيرة داخل إطار المسرحية الواقعية ، ولا ترجى نتائج حميدة من وراء هذه المحاولة في المسرح الأمريكى لتقديم طبيعة عصر هاوبتمان القاسية الجافة . وإن نجح أرنتس همنجواى فى عرض صورة قوية لفيليب رولنجزوفى مساعدتنا على فهم أفعاله فى «الطابور الخامس» (١٩٣٨) The Fifth Column التى مثلت عام ١٩٤٠ فحتى هذه المسرحية تعاني نفس الضعف الظاهر فى أعمال ستاينبك .

وفى الميدان الذى يمكن أن نسميه بالواقعية التجارية لم يظهر أحد فى مثل حذق ليليان هيلان Lillian Hellman ولم يحز أحد شهرتها . كان أول ظهورها أمام الجمهور كمؤلفة «ساعة الأطفال» ( ١٩٣٤ ) Children's Hour ، ثم تلتها «أيام مقبلة» ( ١٩٣٦ ) Days to Come و«الثعالب الصغيرة» ( ١٩٣٩ ) The Little Foxes و«الحراسة على الراين» ( ١٩٤١ ) Watch on the Rhine و«الرياح النفاذة» ( ١٩٤٤ ) The Searching Wind . وتقف ليليان هيلان فى هذه المسرحيات فى حوالى منتصف الطريق بين كتاب المسرح الاجتماعيين والكتاب الواقعيين الذين يركزون جهودهم فى تصوير الشخصيات . فنتناول «أيام مقبلة» وهى ليست ذات قوة بالغة — المشاكل العالية ،

ولكن من الواضح أن هذا ليس ميدان الكتابة اللامع . أما أحسن مشاهدتها وأكثرها تمثيلاً للكتاباتها فيظهر في «ساعة الأطفال» و«العالم الصغيرة» . وتجسد ليليان هيلمان النفس الشريرة أكثر جاذبية من غيرها إذ أن فهمها للشر الإنساني حاد نافذ ، وقدرتها على صياغته في قالب مسرحي مؤثر بالغة . وقد نذهب إلى حد القول إنها حازت شهرتها لابتكارها وصفاً حديثاً للبلودراما حيث لم تعد الشخصية الشريرة سيّداً ذا شارب أسود أو صاحب مصنع ، وإنما أصبحت - بخلاف ما توقع - طفلاً تملكه شر دفين ، وحيث الحوار صادق إلى أقصى الحدود في تمثيله للحديث اليومي العادي . وربما يمكن وصف موضوع «ساعة الأطفال» بأنه أمر أكذوبة في جماعة تزح تحت عبء الشائعات الباطلة . ولكن طرافتها المسرحية الحقيقية ترجع إلى شخصية ماري تلفورد الفتاة الصغيرة الشريرة التي لمحت إلى وجود علاقة آئمة بين مدرستها كارمن رايت وما رتا دوبي ، فتنجح بذلك لا في إثارة غضب هذا المجتمع الصغير ضد امرأتين غير مذنبتين إلى حد كبير فقط ، بل وفي تسميم نفوسهم بأفكار قبيحة . وإن لم تكن هذه مسرحية عظيمة أصيلة كما اعتقد البعض في وقت ما إلا أنه لا يمكن إنكار صنعتها المحكمة التي تثير الإعجاب . أما «العالم الصغيرة» ، ففيها تنوع بسيط إذ تتجسم القوة الشريرة في رجينا جندز المرأة التي تقتل زوجها وتسرّقه أخوتها لتسيطر سيطرة تامة على مصنع . وفي «حراسة على الراين» ، تغدو الشخصية الشريرة من نوع معروف ، كورتا رومانيا وهو في الواقع جاسوس فاشستي يقتله البطل الثيل الذي يمثل لاجئاً ألمانيا هادى الطبع . وإذا ما قورنت هذه المسرحية بغيرها

لوحظ أن تحكم ليليان هيلمان في مادتها أقل ثباتاً وأن مشاهد المسرحية أقل وقفاً ، ولعل هذا عائد إلى معالجة الكاتبة مادة غريبة عنها نوعاً . كما يلاحظ أنها لم تنجح في تكييف نفسها في « الرياح النفاذة » ، *The Starching Wind* . وربما استنفدت كنزها من الشر في « ساعة الأطفال » ، و« الثعالب الصغيرة » ، مما يبدو حقاً عند عودتها مرة ثانية إلى الوسط العائلي - كما في « الثعالب الصغيرة » - في مسرحيتها الأخيرة « مكان آخر من الغابة » ، *Another Part of the Forest* (١٩٤٧) .

وروز فرنكن Rose Franken كاتبة زميلة ليليان هيلمان وإن كانت أقل موهبة في الإصالة الخيالية . أثارَت مسرحيتها « لغة أخرى » ، *Another Language* . بعض الاهتمام عام (١٩٣٢) ، واجتذبت « كلوديا » ، *Claudia* (١٩٤١) الجماهير بعد ذلك لا لقوتها المسرحية وإنما لموضوعها الذي بدا جديداً لكثيرين ، وهو الصعوبة التي تلاقها فتاة في التخصّص من سيطرة أمها حتى تصبح زوجة مسؤولة . وفي « زوجة جندي » (١٩٤٤) *Soldier's Wife* تناقش مشكلة الجندي في إعادة تشكيل حياته للملاءمة الحياة المدنية ، بينما تعرض « الثروة الفاحشة » ، *Outrageous Fortune* (١٩٤٤) لعدة مشاكل تمتد من أول الشذوذ الجنسي إلى مناهضة اليهودية .

وقد ساهم عدد آخر كبير بجانب هؤلاء الكتاب في مسرحيات نيويورك الواقعية — موضوعية كانت أو حادة عنيفة . وإن كان أغلبها سيطوى في طي النسيان بعد بضع سنين إلا أن بعضها يتميز بصفات كنا

تتمنى لو أنها أدمجت في كتابات أقل زوالاً . فهناك قوة في « شريعة  
المجرمين » ( ١٩٢٩ ) The Criminal Code التي يدرس فيها مارتن  
فلافن Martin Flavin الشرف عند المجرمين . كما تصور الشخصيات  
بعطف وفهم عميق في « النباح » ( ١٩٢٧ ) The Barker لكنيون  
نكاسون Kenyon Nicholson . ويقص ليوبولدا طلس Leopold  
Atlas في « طفل الأربعاء » ( ١٩٣٤ ) Wednesday's Child  
قصة حركة اللائحة الذي يتركه الطلاق على عقل طفل . في وسعنا أن  
نطيل القائمة بذكر عشرات العناوين وكلها لأعمال ذات قيمة إلا أن  
صفة الخلود تعوزها جميعاً بالتأكيد . ومرة أخرى تواجهنا الحقيقة ،  
وهي أن المسرح الواقعي عموماً قلنا يعلو فوق مستوى الشعبية المباشرة ،  
ولأن فعل فغالبا ما يكون ذلك بوساطة عوامل زائدة على الواقعية .

## استمرار الواقعية في إنجلترا

في هذه السنوات استمرت مسحة الواقعية في الظهور في إنجلترا ولكن الحيوية والحاسة كانتا أقل بكثير منها في الولايات المتحدة ، فقد اكتشف شبان المسرح الأمريكي في العقد الثالث الإثارة في تناول صيغة فنية جديدة . وفي العقد الرابع كان مسرح الوعي الاجتماعي حافزاً يدفعهم إلى الأمام . وبالمقارنة يبدو زملاؤهم الإنجليز في هذا المجال ضجرين بعض الشيء ومن ثم عاجزين عن انتزاع أية فائدة من أسلوب أثبت الزمن قيمته .

من أبرز هؤلاء الكتاب جون فان دروتن John Van Druten وإن كانت مكاتبه مستقاة فقط من مواظبه على الكتابة للمسرح. تألف المسرحية كما رآها من شخصيات وظروف محيطه بادية الواقعية، مضاف إليها إشارة إلى مشكلة من المشاكل ، ثم جرعة كبيرة من العاطفية الرقيقة المفرطة . وقد حاز عدد كبير من مسرحيات فان دروتن نجاحاً لما أبداه من مهارة لا تنكر في تناوله لهذه المادة . استرعت د وودلي الصغير ، ( ١٩٢٨ ) Young Woodley — أولى مسرحياته — الأنظار أولاً لفكرتها الطريفة التي تدور حول وله أحد الطلبة الأكبر سناً يزوجه أستاذه الشاب ، وثانياً لبنائها الممتاز . ومنذ ذلك الوقت وقد كتب فان دروتن عدة مسرحيات مشابهة في فكرتها : د هو ، ( ١٩٢٨ ) Diversion ، ومع ذلك ، ( ١٩٢٩ ) After All ، وهناك جوليت

دائماً، (1931) *There's Always Juliet*، و«الاتهام الأسمى» (1933) *The Distaff Side*، و«المعرفة القديمة» (1939) *Old Acquaintance*، و«صوت البومة» (1943) *The Voice of the Turtle*، وإن وهب قوة فوق العادة، إلا أنه لا ينجح أبداً في إعطاء المسرح أكثر من مجموعة من المسرحيات التافهة نسبياً من المحتمل أن تحوز نجاحاً مؤقتاً ولكنها لا تلبث أن تنسى متى انتهى عرضها.

ولوله قصيرة عند ما ظهرت «نهاية الرحلة» (1928) *Journey's End* لـ ر. س. شريف R. C. Sheriff، وكان كاتباً متوقداً الذكاء قد دخل من أبواب المسرح. ولكن كتاباته الأخيرة فشلت في استعادة نجاح مسرحيته الأولى الخارقة للعادة حقاً. وللأسف يجب أن نتطرق بنفس الحكم على ج. ر. أكرلي J. R. Ackerley كاتب «أسرى الحرب» (1925) *Prisoners of War* وهي دراسة للاحوال في معسكر حرب تمتاز بتوتر حقيقي وإدراك لقيم الشخصيات. و ه. ب. تريفيليان H. B. Trevelyan أيضاً لم ينتج إلا مسرحية واحدة ذات قيمة — «الملك المظلم» (1928) *The Dark Angel*، وهي مسرحية حرب أخرى يمود فيها جندي فقد بصره ليجد حبيبته قد وقفت حياتها لرجل آخر.

في هذه السنين عمل ألان. ن. منكهاوس Allan N. Monkhouse — وإن كان دون امتياز عظيم — على استمرار تقليد مسرح البراج

Repertory ، «البطل المنتصر» (١٩٢٤) The Conquering Hero مسرحية قادرة من نوعها ، ولكنه نوع ردى . وإذا ما قورنت «الدم الأول» (١٩٢٤) First Blood بمثيلاتها الأمريكية بدت دراسة واهنة للظروف المحيطة بإضراب . ولعل موت روناك ماكنزى Ronald Mackenzie المبكر قد قضى — كما يظن البعض — على بشير أمل حقيقى للسرحة . غير أن تحليلاً موضوعياً لمسرحية «كراسى موسيقية» Musical Chairs (١٩٣١) يشير إلى أنها ليست بالجودة التى كان يظن كبير من النقاد فى يوم ما ، بينما تكاد لا تثيره آل ماثيلاند (١٩٣٤) The Maitlands إلى موهبة نامية . ومن الأصعب نوعاً تقدير قيمة كتابات إملين ويليامز Emlyn Williams العديدة للمسرح الذى بدأ بقطعتين مثيرتين بناؤهما محكم هما «أعدت جريمة قتل» (١٩٣٠) A Murder has been Arranged و«لا بد من أن يحل الليل» Night Must Fall (١٩٣٥) . وقد أظهر ويليامز حتى فى كتاباته الأولى فهماً تاماً لقيم الشخصية ومهارة فى ابتكار المواقف المسرحية . ويبدو أن «الحنطة خضراء» (١٩٣٨) The Corn is Green ، وهى معالجة شيقة لمدرسة قروية وطالبتها الممتازة ، رفعت إلى مستوى أعلى ، وإن كان من الصعب أن نقر أن مسرحياته اللاحقة — وتصف كلها بمسحة العاطفية المفرطة — عملت على إبقائه فى هذا المستوى . فدراسة الممثل السكير فى «ذو القلب المرح» (١٩٤٠) The Light of Heart لا تنفذ إلى الأعماق . ومن الواضح أن «نجمة الصباح» (١٩٤١) The Morning Star مسرحية مناسبة بالذات . أما «رياح الجنة»

The Wind of Heaven (١٩٤٥) بجوها المشابه لـ «هائم المهرجون»  
فتقدم لنا أكثر من ذلك بقليل وإن كانت ربما امتدحت أكثر مما تستحق.  
ثم «ربيع عام ١٦٠٠» Spring 1600 (ظهرت النسخة الأخيرة سنة  
١٩٤٥) ليست إلا حلماً جميلاً للندن في عصر اليزابيث. و«الدخيل»  
Trespass (١٩٤٧) محاولة مصطنعة نوعاً تتناول الأشباح والوسطاء.

هناك تسلية في هذا المجال ولكن تقصه النظرة الأكثر اتساعاً.  
ففي استطاعة س. ل. أنتوني C. L. Anthony أن تكتب «زعفران  
الخريف» (١٩٣١) Autumn Crocus المسرحية الرشيق، و«أيتها  
الخطبوط العزيز» (١٩٣٨) Dear Octopus في نفس  
الدرجة من الرشاقة، ويشغل موردانت شيرب Mordaunt  
Shairp بدراسات نفسية في «المهجوم» (١٩٢٥) The Offence،  
ويكتب «شجر النار الأخضر» (١٩٣٢) The Green Bay Tree  
الأكثر توقداً، ثم يستطيع كيث وثر Keith Winter أن يخط دراسة  
تراجيدية مزعومة للعاطفة السامية في «الساعة المتألفة» (١٩٣٤)  
The Shining Hour، وهناك آخرون يمكن تدوين أسمائهم في هذا  
العدد. ولكن عندما تنتهي القائمة علينا أن نعترف أنه رغم التفوق  
الظاهر في عدة مسرحيات منفردة إلا أنها لا تترك وراءها في النهاية  
أثراً قوياً باقياً. فالخجل يجذب ولا يستطيع أن ينتج ثمراً مرضياً.

## آثار أخرى للواقعية

تكرر نفس القصة في تقدم المسرحية الواقعية في إيرلندا . فقد أدمج أوكيسى وكارول عناصر من نوع آخر في ذلك القالب الفني ، الأمر الذى ميز كتاباتهم بشكل ظاهر : إلا أن وجود هذه العناصر الأخرى تطلب مناقشة أعمالهما في مكان سابق من هذا العرض . لا يكاد يوجد ضمن المؤلفين الإيرلنديين الذين سلكوا الطريق الواقعى الصارم من يمكن أن نحكم أنه أنتج عملاً يحتمل بمقاؤه . وأكفا هؤلاء جورج شيلز George Shiels الذى حاز بعض النجاح فى « الفتى الجديد » ، ( ١٩٣٠ ) The New Gossoon والطريق الوعر ، ( ١٩٤٠ ) The Rugged Path و « القمة » ، ( ١٩٤١ ) The Summit و « مستأجرون برغبتهم » ، ( ١٩٤٢ ) Tenants at-Will . الأولى كوميديا تدافع عن مسرح الشباب ضد وقار السن ، والآخرى تناول صارم لفترة قحط . وبين هذين الطرفين النقيضين تقع المسرحيتان الزميلتان « الطريق الوعر » و « القمة » ، وتدوران حول جماعة إيرلندية صغيرة منزلة يستبد بها أعضاء أسرة عديمة النفع مجرمة — وهى دراسة تذكرنا كثيراً بمسرحيات فترة ما بين الحربين الأمريكية المعديدة التى تصور الحياة فى جبال كنتوكى . وفى « حارة ماروبون » ، ( ١٩٤٦ ) Marrowbone Lane يعرض روبرت كوليس Robert Collis صورة لأزقة دبلن ، ويتناول جيرارد هيل Gerard Healey مجاعة البطاطس عام ١٩٤٧ فى « الغريب الأسمر » ، ( ١٩٤٧ ) The Dark Stranger .

وهناك مسرحيات أوسع خيالاً وأعلى قيمة . فـ «الأوكادى» (١٩٤٣) The O' Cuddy لا تتوفى وارتون Anthony Wharton ( ألتير ماك ألتير ) صورة ساخرة مسلية لرجل غي اقتنع أنه وريث سلالة عريقة من ملوك إيرلندا . ويعرض برينزلى ماك نامارا Brinsley Mac Namara مجموعة من المغامرات المسرحية المضحكة من أول التمرد فى باليكالين، (١٩١٩) The Rebellion in Ballycullen إلى أقاع الحياطة الثلاثة، (١٩٤٢) The Three Thimbles . ويسود مسرحيات دنيس جونستون Denis Johnston جو مشابه، وهو الذى حاز شهرته بظهور القمر فى النهر الأصفر، (١٩٣١) The Moon in the Yellow River مسرحية طريفة تدور حول جهاد ثائر لإيرلندى مثالى لمنع بناء محطة توليد كهرباء بالقرب من دبلن . لقد حارب ليحرر بلاده، ولكنه يريد أكثر من الحرية السياسية ، فهو يحلم أن إيرلندا يجب أن تبقى المكان الوحيد فى أرض الله المحفوظة بخضرفته دون أن تدنس شرور الصناعة . ولسوء الحظ لا تكاد تدنو أية مسرحية من مسرحياته الأخيرة من ألمية هذا العمل المبكر ، فـ «عروس للأونيقورن» ، ( ١٩٢٣ ) A Bride for The Unicorn خليط مضطرب من الواقع اليومى والرمزية . ولا تختص «اللمسة» ، ( ١٩٢٦ ) Blind Man's Buff أو «الوقواق الذهبى» ، (١٩٣٨) The Golden Cuckoo بذلك السحر الفريد للرائى الذى يقتنى أثر أشعة القمر فى المياه العكرة . لعل الأسلوب الخيالى أكثر تعبيراً عن روح العبقرية الإيرلندية من الأسلوب الواقعى، وربما كانت أنجح طريقة لأسر هذه الروح ما فعله مايكل ماك لامور

Michéal Mac Liammoir في «لقاء ضوء القمر المشثوم» (١٩٤٦) Ill Met by Moonlight التي أحيط جوها الحديث بسحر غريب لأن البيت الذي تعيش فيه الشخصيات بنى فوق حلقة جنيات .

وقبل نشوب الحرب مباشرة بدا إحياء قوة المسرح في اسكندناوة وشيكا ، ولكن قيمة ما ظهر في تلك البقعة قبل عام ١٩٣٩ من القلة بحيث لا يمكننا التنبؤ بما كان في الاستطاعة الوصول إليه لو لم تحتل القوات التوتونية النرويج والدانمارك . وأهم كاتب عدا هلمجي كروج Helge Krog الذي تعرضنا لكتاباته في مكان آخر هو نورداال جريج Nordahl Greig النرويجي . وتشير كتاباته في مجموعها إلى أنه لربما أصبح أعظم كتاب جيله لو أن حياته القصيرة لم تنته للأسف في الحرب . لقد بدأ حياته — كما هو واضح — تحت تأثير إبسن وبيرنانديللو فأنتج «حب شاب» (١٩٢٧) En ung manns kjaerlighet و «باراباس» (١٩٢٧) Barabas . ثم جرب أسلوبا جديدا بعد خمس سنوات في المحيط الأطلنطي ، (١٩٣٢) Atlanterhavet ، وهي مقارنة ملفتة بين مصير جماعة في رحلة جوية خطيرة عبر الأطلنطي وانشغال صحفي محروا انصب كل اهتمامه على قيمة هذه المخاطرة كدعاية . وتقدم «شرفناو بطشنا» (١٩٣٥) Var aere og var makt مقارنات حيوية ماثلة في هذه المرة بين طاقم غواصة ألمانية وضحاياهم المساكين . ثم اتجه في مسرعيته الأخيرة والهمزية (١٩٣٦) Nederlaget إلى موضوع تاريخي عن فترة الجمعية العمومية الباريسية ، ولكن من الواضح أن سر اهتمامه بهذه

المسرحية القوية ليس رغبته في تصوير الماضي وإنما ما تهيئه له من فرصة للتعلق بطريق غير مباشر على الحياة اليومية . ومسرحيات كاج مونك Kaj Munk ، الدانماركي الذي مات في الحرب ، قريبة جداً من نفس الروح والجو . بدأت حياته الكتابية بـ « مثالي » ( ١٩٢٨ ) En Idealist عن هيرود الأكبر ، واستمرت بـ « الكلمة » ( ١٩٣٢ ) Ordet و « إيجيليكي » ( ١٩٤٠ ) Egelykke الوطنية ، وانتهت بمسرحية حيوية معنونة « نيلز أيبسن » Niels Ebbesen عن بطل دانماركي يقتل جندياً ألمانيا وحشياً .

ضمن هذه المسرحيات الملفتة أيضاً إنتاج كيلد آبل Kjeld Abell الذي تلت مسرحيته « اللحن المفقود » ( ١٩٣٥ ) Melodien der blev vaek غير الناضجة مسرحية « أنا صوفي هدفج » ( ١٩٣٨ ) Anna Sophie Hedvig . وهي أقدم من سابقتها ، وتدور حول مدرسة رفيعة تقتل امرأة شريرة العقل على وشك أن تصبح ناظرة مدرستها ، مما يجعل احتمال تخطيط حياة الأطفال الذين وضعوا تحت رعايتها كبيراً . من الواضح أن الجريمة هنا رمزية ، ويتضح مغزاها عند ما تقف البطلة في النهاية بجانب جندي تنتظر فرقة الإعدام في أسبانيا . ومسرحية « سلكيبورج » ( ١٩٤٦ ) Silkeborg ، حيث يقارن الكاتب بين حرص البورجوازية في منتصف العمر وتحدى الشباب تحت الاحتلال ، أيضاً ذات كفاءة . ثم هناك مسرحيات عديدة احتمال تخطيطها حدود بلادها أقل ، وتشمل « القائد » ( ١٩٣٥ ) Ledaren و « الآم والنجم » ( ١٩٤٠ ) Modern och stjernen ، اللتين وجد فيهما رودلف فارنلند

Rudolf Varnlund السويدي وسيلة للتعبير عن دراسات اجتماعية واقعية . ولا يمكن الحكم على هذه الكتابات بأنها أغنى مضموناً أو أعمق وأفند سيكولوجياً أو أكثر تأثيراً من ناحية الشكل من مثات المسرحيات الأخرى المشابهة التي أتتجا القرن العشرون .

في تلك السنين في فرنسا تجنب أغلب كتاب المسرح ما يمكن تسميته بالواقعية . ومن بين الأقلية جبريل مارسيل Gabriel Marcel ، أحد مفسري « الوجودية المسيحية » ، الذي يستحق الذكر لكشفه عن أنانية فنان في « قلب الآخرين » ، ( ١٩٢٠ ) Le Coeur des autres ولتحليله لإيديولوجيات متنازعة في « الرمح » ، ( ١٩٣٧ ) Le Dart . كما يستحق دنيس آميل Denys Amiel الذكر لمسرحياته « مدام بوديه الباسمة » ، ( ١٩٢١ ) Madame Beudet la souriante ( كتبها بالتعاون مع أندريه أوبيه ) ، و « السيد فلان وزوجته » ، ( ١٩٢٥ ) M. et Mme . و « الخروف الأسود » ، ( ١٩٤٦ ) Le Mouton noir . الأولى والثانية دراستان مظللتان للعداء والحياة الزوجية . بينما تتناول الأخيرة حب زوج لابنة زوجته . وإن امتازت هذه المسرحيات ببعض الأصالة إلا أن حيويتها قليلة وأهميتها زائلة .

فيما عدا ذلك لا يوجد شيء ذو اعتبار ، سواء في مسرحيات ف. ز. سفوبودا F. X. Svoboda العتيقة الطراز عن المرأة الحديثة ، أو في مسرحيات فرانتيسك لانجر Frantisek Langer الكوميديّة السريعة في تشيكوسلوفاكيا ، أو في مسرحيات ج. سبريان G. Ciprian

العالية في رومانيا ، أو في مسرحيات ستانكو ، ايسين Stanko Majcen  
عن المشاكل الاجتماعية في يوجوسلافيا ، أو في قطع كارل كراوس  
Karl Kraus للتهكية المريرة في النمسا ، أو في دراسات سيجموند  
موريكس Zsigmond Moricz عن الفلاحين في المجر ، أو في صور ساندور  
برودي Sandor Brody للطبقة المتوسطة ، أو في محاولات لاجوس  
زילהى Lajos Zilahy الوطنية الرومانتيكية الواقعية .

لا شك أن لكل واحد من هؤلاء المؤلفين أهمية كبيرة لعصره ولقومه ،  
ولكن لا يمكن اعتبار واحد منهم ذا أهمية خارج وطنه وزمنه . إن شعب  
الموت يحوم حول المسرح الواقعي الحديث بأجمعه تقريبا .

## الفصل الخامس

### روح الكوميديا والقلق الاجتماعي

إن كان غالبية المؤلفين الأكثر طموحاً من الذين ركزوا اهتمامهم في مسرح فترة ما بين الحربين قد مال إلى المرارة والجدية المفرطة والهستيريا في هجومهم على أخطاء المجتمع، فقد كان من بينهم بعض كتاب على استعداد لسلك طريق أكثر مرحاً، وآخرون ذوو رغبة قوية في الضحك حتى في الوقت الذي انهمكوا فيه في مهمة التأنيب .

## الضحك فقط

هناك بعض التناقض الغريب في قلة ازدهار كوميديا الوعى الاجتماعى في لندن . فقد أطلق برنارد شو العنان لبديته الحاضرة المتألفة المتدفقة على المسرح الإنجليزى . وكان طبيعيا أن نعتقد أن تأثير شو على كتاب المسرح الإنجليزى الشبان لا بد وأن يكون مشجعا لهم على تقليد أسلوبه الخاص الذى يجمع بين الضحك والهدف الجدى . ولكن هذا عكس ما حدث . فإذا ما قارنا مسرحيات الكوميديا التى كتبت على ساحلى الأطلسى في هذه السنين وجدنا أنه بينما أنتجت نيويورك عدداً من الكوميديات الاجتماعية والمهازل سادت في لندن تقاليد أقدم .

وأحسن مثل لهذا هو الفرق بين المهزلة الأميركية والإنجليزية . فبينما وجدت الأولى — كما سنرى — صعوبة في تجنب بناء الأحداث المرحية حول مفهوم جدى ، استخدمت الأخيرة أسلوب القرن التاسع عشر أغلب الوقت . فما زالت روح دعة تشارلى ، وودسكروير الخاص ، عنصرأحيوا في تلك المجموعة الكبيرة من المسرحيات التى تمتد لتشمل الفرنسية بلامدوع ، ( ١٩٣٦ ) French without Tears لثيرانس راتيغان Terence Rattigan وما بعدها .

وإذا امتد بصرنا إلى أبعد من ذلك بقليل وجدنا نفس الظاهرة .  
 فلا يسمح . ب . هربرت A. P. Herbert إلا بقليل من المفهوم  
 الجدى فى الحياة الباريسية ، ( ١٩٢٩ ) La Vie Parisienne ، وفى أبراج  
 تانتيفى ، ( ١٩٣١ ) Tantivy Towers ، وفى يوم السباق ، ( ١٩٣٢ )  
 Derby Day . وعندما يدخل ك . منرو C. K. Munro وسنجين  
 لرفين St. John Ervine وجون درنكوتر John Drinkwater  
 مجال الكوميديا يكتبون «عند مسز بيم» ( ١٩٢١ ) At Mrs. Beam's ،  
 و « مسز فريزر الأولى » ( ١٩٢٨ ) The First Mrs. Fraser ،  
 و « عصفور فى اليد » ( ١٩٢٨ ) Bird in Hand ، وكلها خالية تماماً  
 من أية رسالة ثورية اجتماعية . ومن أنجح مسرحيات هذا النوع الذى  
 أنتج خلال هذه الفترة « زوجة المزارع » ( ١٩١٦ ) The Farmer's  
 Wife و « رمال صفراء » ( ١٩٢٦ ) Yellow Sands لا يبدن فلبوتس  
 Edén Philpotts . كما رحب الجمهور المعاصر ترحيباً حاراً بمسرحيات  
 نويل كوارد Noel Coward الخفيفة الفارغة .

وفى استطاعتنا أن نتخذ نويل كوارد رمزاً لكوميديا القرن  
 العشرين . وإن كان قد أنتج أول حياته الكتابية دراسة سيكلوجية  
 جدية غير أصيلة لأم وابنها فى «الدوامة» ( ١٩٢٤ ) The Vortex ،  
 ودراما عائلية حادة فى «مصيدة الفأر» ( ١٩٢٤ ) The Rat Trap ،  
 وابعده من آن لآخر فى السنين الأخيرة إلى إنتاجات وطنية مثل «موكب  
 التاريخ» ( ١٩٣١ ) Cavalcade ، إلا أنه من الواضح أن هؤلاء الخفيف  
 فى كتاباته الكوميدية أو تفاهاته الغنائية فى استعراضاته الموسيقية هى

مصدر ما له من قوة . وتمثل « فكرة الشباب » ( ١٩٢١ )  
 The Young Idea هذا الأسلوب في مرحلته المبكرة ، بينما تمثله  
 « حياة خاصة » ( ١٩٣٠ ) Private Lives في نضجه ، ويبدو بكل  
 مزاياه الأخيرة في « الشيع المرح » ، ( ١٩٤١ ) Blithe Spirit . ويمكن  
 أن نطبق على نويل كوارد ما قاله كونجريف عن سيبر ، وهو أن في  
 كوميدياته أشياء كثيرة تبدو كالبديهة الحاضرة وإن لم تكن كذلك .  
 إليكم على سبيل المثال أماندا وإليوت في « حياة خاصة » ، جالسين إلى مائدة  
 العشاء وقد ارتدت هي ثوب النوم بينما ارتدى هو معطفًا بيتيًا  
 مرصعاً .

أماندا :

أنا سعيدة لأننا سمحنا لوزير أن تذهب . أخشى أنها ستصاب  
 ببرد .

إليوت :

ستصاب ببرد ، لقد أمضت المساء كله وهي تقبع وتنخر كقطع  
 من الجواموس الوحشي .

أماندا : ( بتفكير ) :

إن كلة وجاموس ، لا تبدو لي صحيحة أبداً . أشعر أنها يجب  
 أن تكون الجواميس — قطع من الجواميس .

إليوت :

قد نقول سرب من الجواميس أو حتى مدرسة من الجواميس :

أماندا :

هذا جميل . مدرسة لندن الملكية للجواميس . أتعتقد أن لوز  
سعيدة في بيتها .

اليوت :

بل نعمة إلى أقصى حد

أماندا :

أتعاملها الأسرة بفضاظة .

اليوت : ( باقتناع )

بسفالة متناهية . يعاملونها كما يحلو لهم . أظن أنهم يفضونها  
على أكل أسوأ أنواع المأكولات ، ويشدون قصتها .

أماندا : ( ضاحكة )

مسكينة لوز .

اليوت :

على أى حال أنت تعرفين مسلك الفرنسيين .

أماندا :

نعم — طبعاً — وأعرف المجرمين أيضاً .

اليوت :

كيف هم ؟

أماندا :

في غاية الحزن . لا بد أن هذا عائد إلى كثرة تناولهم للفطير  
الملح .

لليوت :

ثم هناك السهوب . لقد كان شعورى دائماً أن حجمها زائد  
عن الحاجة . سواء أوجد النانوب أم لم يوجد .

أماندا :

هل سبق أن اجزت الصحراء منتظياً جملاً ؟

لليوت :

مراراً عديدة . عندما كنت صبيّاً كنا نفعل هذا طول الوقت .  
كانت جدتي راكبة جمل ماهرة .

أماندا :

لا شك أن السفر إلى الخارج أحسن شيء .

لليوت :

أتريدن قليلاً من نخر البراندى ؟

أماندا :

قليلاً .

وهكذا إلى النهاية . لا شك أن هذا الحوار مثل للغاية ، وإن كان

لا يكاد يخترق السطح ، فلا يغوص تحته أكثر مما تغوص سفينة من ورق تسبح في حوض حمام . وهو كالسفينة الورق أيضاً دائماً المعرض لخطر داهم يحولها إلى كتلة مشبعة بالماء عديمة الشكل . لا يمكن إنكار مهارة كوارد . بل في استطاعتنا أن نعلن بكل حاسة أنه الشبح المرح ، Blithe Spirit آية كوميدية صغيرة من النوع الاخف . ومع ذلك فـكوارد يختص بالتلاعب بالمواقف والألفاظ الخفيفة أكثر من اهتمامه بابتداع شخصيات أو مفاهيم أو أسطر تعلق بالذاكرة .

ويظهر في باريس شخص قريب نوعاً من نويل كوارد ، وهو ساشا جيتري Sacha Guitry ، مؤلف مجموعة من مسرحيات التراجيم (تستحق النظر فيما بعد ) وعدداً من الكوميديات المتوقدة الخفيفة تمتد من « نونو » ( ١٩٠٦ ) و« الاستيلاء على برج أوب زوم » ، ( ١٩١٢ ) . « La Prise de Berg op. Zoom إلى « العهد الجديد » ، ( ١٩٣٤ ) . « Le Nouveau Testament و« متى تمثل الكوميديا ؟ » ، ( ١٩٣٥ ) . « Quand Jouons-nous la comédie ? وتتشابه هذه المؤلفات في أنها جميعاً مشكلة بمهارة ، بحكمة البناء ، بعيدة كل البعد عن التصديق ، ينقصها في غاليتها أى أساس من التفكير . و« خارس الليل » ، ( ١٩١١ ) . « Le Veilleur de nuit التي يلعب فيها الكاتب برقة بالتقاليد المرتبطة « بالتالوث الأبدى » ، تمثل هذا النوع ، وفيها يقدم أستاذنا يتصرف بشهامة حين يكتشف أن عشيقته تخونه .

وأسلوب ساشا جيتري حاسم ومتألق . ويمكن النظر في نفس الوقت .

في كتابات جاك ديفال Jacques Deval الكاتب الحاذق السلس، وإن كان محيرا نوعا . وهو الذى أنتج « امرأة ضعيفة » ( ١٩٢٠ ) Une faible Femme ، وهى دراسة تذكرنا بأسلوب جان جاك برنار . و « الآنسة » ( ١٩٣٢ ) Mademoiselle صورة بارعة لمدرسة خاصة ، و « الرفيق » ( ١٩٣٣ ) Tovaritch فاتنازية خفيفة الروح تصور نخامة الدوقة تاتانيا المرححة والأمير ميخائيل الكساندروفيتش وهما يقومان بواجباتهم المنزلية بنبطة في بيت مسيودوبون البورجوازي .

والمبالغات المزلية Extravaganzas الخفيفة التى كتبها ليوبولد مارشان Leopold Marchand ذات روح أرق ، وهو كاتب لاقى ترحيبا في العالم الحديث العديم الثقة فى الإنسانية . ويظهر انعدام الثقة هذا فى مشاهد رينيه فوشوا René Fauchois المفرطة فى المبالغة ، كما فى « القرد الذى يتكلم » ( ١٩٢٤ ) Le Singe qui parle ، وفى « احترس من الدهان » ( ١٩٣٢ ) Prenez garde a la peinture ، وفى الكوميديات المزلية للوى فرنوى Louis Verneuil المعروفة عن جدارة وإن كانت أقل طموحا .

# كوميديا السلوك

## The Comedy of Manners

يقربنا ديفال Deval من روح كوميديا السلوك ومن نوع الكوميديا العالية حيث تتلشى أحياناً أقل موجة من الضحك وتأتى روح مطهرة بتفكير جدى . وحتى فى كتابات نويل كوارد نشعر بالقرب من ذلك النوع من الكوميديا الذى أدى إلى شهرة كتاب المرح فى فترة عودة الملكية ، وإن تركت مشاهدته تأثيراً مخالفاً لما تركه مشاهد كونجريف ، إذ استبدل بنبيذ كونجريف المعتق الذى يبعث على التأمل والمرح ، كأس « كوكتيل » جرح بعدم اكتراث أو كأس شبانيا ليست من أجود الأنواع .

وكتابات سومرست موم Somerset Maugham أقرب إلى روح كوميديا فترة عودة الملكية — قرية إلى ويتشرلى إن لم تكن قرية إلى كونجريف . وإن كانت بعض مسرحياته الأولى — بما فى ذلك وشرق السويس ، East of Suez المشهورة التى ظهرت عام ١٩٢٢ — تنسى بالتأكيد ، فبنفس التأكيد لن تنسى « الأفضل منا » ( ١٩١٧ ) Our Betters ، و « البائرة » ( ١٩٢١ ) The Circle ، و « الزوجة

الوفية ، ( ١٩٢٧ ) The Constant Wife . ورغم مظهر الحذقة السهلة الذي يحيط بحركة هذه المسرحيات فقد نجح المؤلف في إعطاء حدة لمزاحها وعمقا لمواقفها يعجز عنهما كوارد . وإن كانت حبكة « الأفضل منا » الأساسية ، التي تتناول اليزابث الفتاة الأميركية التي تعود إلى فلينج هارفي حبها الأميركي الشريف بعد أن صدمت بمغامرات ليدى جورج جريسون أختها الخيرة بالدنيا ، قد استعمت من قبل مرأواً ، إلا أن الحوار — وهو ذو بريق خاص — يسبق على الموقف المعتاد نوعاً من الطرافة المريرة المسلية . وتختص بنفس الطرافة كل من « الدائرة » ، بناتها الرائع على أساس خطة التوازي ، و « الزوجة الوفية » ، بتفسيرها الجديد لتلك الفكرة القرينة إلى كتاب المسرح الحديث ، وهي المقياس المزدوج في الزواج . وموم في محيط أكثر أماناً هنا منه عندما يحاول معالجة مشاهد جديدة . فتبدو « من أجل خدمات أدبت » ، ( ١٩٣٢ ) For Services Rendered قطعة ميلودرامية مبالغ فيها ، مشيرة بذلك إلى أن موهبة الكاتب لا تتلام مطلقاً مع المعالجة الناجحة للادة ذات المضمون التراجيدي .

وفريدريك لونسدال Frederick Lonsdale قريب إلى موم وهو مؤلف « نهاية مسز شيني » ( ١٩٢٥ ) The Last of Mrs. Cheyney التي تذكرها عن جدارة كستمرين حاذق في المتناقضات الكوميديّة وفي التهمك المرير نوعاً . ونستطيع أن نذكر ج ، ب . فاجان J. B. Fagan في هذا المجال أيضاً ، وهو الذي طبق بمهارة تندرات المجتمع الحديث

السبلة على عصر تشارلز الثاني في ، ومن ثم إلى الخدع ، ( ١٩٢٦ )  
. And So to Bed

أما في إيطاليا فقد انعكس في مؤلفات كتاب عديدين بعض أسلوب  
موم الذي تكيف بذكريات من يراند يللو وتأثر دون وعى بالثرات  
الكوميدي الأهل . فن الواضح أن « القلب المزدوج » ، ( ١٩٢٦ )  
Cesare Guilio Viola لسيزارى جوليو فيولا  
يراند يلية في فكرتها ، وتتناول بطريقة مسلية قصة أخوين يشتركان  
في كتابة روايات ويكونان معا شخصية متكاملة طريفة ولكن كل على  
انفراد ليس الا نصف رجل . وتبدو قوة تقليد مسرح اللهجات المستمر  
إلى اليوم في كتابات جينوروكا Gino Rocca الذي كتب عدة  
مسرحيات تشمل كوميديات بالإيطالية العامية وأخرى ، وهي  
أكثر تمثيلا ، بلهجة فينيسيا لهجة الاصلية ، وفيها يعبر عن  
تقديره لتأثير جولدوني Goldoni الحيوى الباقي . ويفضل جوسيبى  
لانزا Giuseppe Lanza ، الذى يصح أن يطلق عليه اسم سومرست موم  
الإيطالى ، الأسلوب الكوميدي الدرامى . ومن السهل إيجاد  
صلة بين « المنفى » ، ( ١٩٢٩ ) Esilio — وهي قصة الكونت ازيكو  
سانقيورينزو المتمكّم وزوجته مارتا والكاتب الشاب لوتشانو فرجاتى —  
وبين صيغ الكوميديا العالية التى رعاها ذلك الكاتب الإنجليزي .  
وتسود « عودة » ، ( ١٩٢٩ ) Ritorni بعض هذه الاصاله . ولعل  
أكثر مسرحيات لانزا طرافه « البذرة الطيبة » ، ( ١٩٣٤ ) La buona

sementa حيث يكتشف ساديمو ، وهو قاض ذو ملاحظة قوية  
 حكيمة ، سر الاعتداء على رانزا الذى وجد فى بيت صديقه فياريو  
 مصابا بجروح خطيرة . إن ساديمو يعلم أن ليرين - زوجة فياريو -  
 هى المسئولة مباشرة ، ومع ذلك ينجح فى إقناع الزوج فى النهاية بأنه  
 هو المخطئ . وفى خاتمة المسرحية يظهر فياريو - تحت تأثير ساديمو -  
 على استعداد لبدء حياة جديدة مع ليرين ، ولكنها ترفض هذا العرض  
 قائلة بأنها يجب أن تضحى ببقية حياتها للعناية برانزا .

وفى الترويج حاول هاجى كروج Helge Krog أن ينمى أسلوبا  
 الكوميديا الحب خاصا به ، وهو نوع من التحوير الحديث المتخذ فى  
 لاسلوب مارييفو Marivaux . فيظهر كروج اهتماما بالغا بأعمار عشاقه ،  
 ويحاول جهده ، لاتوضيح المظاهر المتنوعة التى يتخذها الحب فى فترات مختلفة  
 من حياة الرجل أو المرأة فحسب ، وإنما توضيح نداء جيل لآخر أيضاً . ويظهر  
 هذا بشكل قاطع فى «سعادة دائمة» ( ١٩٢٧ ) Pa Solsiden حيث تشعر  
 البطلة وهى فى السابعة عشرة بماذبية نحو آكسل فى التاسعة عشرة ، وفى  
 العشرين تصبح عشيقة أنجى وعمره خمسة وثلاثون سنة ، وفى الثانية والعشرين  
 نجدها عشيقة جوستاف وعمره ست وعشرون سنة ، ثم تعود إلى آكسل  
 مرة أخرى فى الثالثة والعشرين بينما هو فى الخامسة والعشرين ، وهما فى  
 هذه المرة - على ما نعتقد سيجدان السعادة . ثم هناك بعض الشبه فى «ثلاثى»  
 ( ١٩٢٣ ) Treklang . فتتدو أجنيتى زوجة جيورج ، وهى فى الرابعة  
 والثلاثين بينما هو فى الثالثة والأربعين ، عشيقة إميل وهو فى

العقد الرابع، ثم عشيقة مهندس معمارى شاب . يعبر كروج عن فلسفته هذه فى مشهد لجورج ولاميل ويتروأجنيتى جالسين إلى مائدة فى مكان عام

لاميل : ( يشرب بعطش )

تجوال الأرواح . . . أتذكركين يا أجنيتى ما قلته ذات مرة عن تجوال الأرواح - من امرأة إلى امرأة من رجل إلى رجل - الحجل والقفز . أسطورة الممرات الثلاثة ، أتعرفين تلك القصة الصغيرة ؟ كان هناك ثلاث ممرات — ممر طليعية الحجم ، وأخرى كبيرة ، وثالثة كبيرة جداً ، وكانت تمر قنطرة الواحدة تلو الأخرى . فقالت الأولى للبارد الجائع الذى قابله أن هناك ممر أكبر منها آتية وراءها ، وبذلك مرت سائلة . وقالت الثانية نفس الشيء بنفس النتيجة . ولكن عندما ظهرت الثالثة خفضت رأسها ببساطة ثم سحقت . فى صحتك يامستر مولنج ( يشرب ولكن يبتزلاً يلس كأسه )

جيورج :

هجرة الأرواح . أتعرفين فى الأرواح يا أجنيتى ؟

لاميل :

نعم — لأنه كالسير على العسل ! فالروح تلتصق ، إنها تعلق بشدة . ولذلك يقابل الرجل رجالاً كثيرين فى كل امرأة ، كما

المرأة تقابل نساء كثيرة في كل رجل ... في صحتك مرة  
أخرى يا مستر مولنج .

بيتر :

في صحتك ! ( لا يكاد يأخذ رشقة من كأسه )  
بهذه المناسبة أتعرف قصة الصبي والدودة ؟

إميل : ( دون اكتراث )

الصبي وال... لا

بيتر :

يحمد الصبي دودة فيشفق عليها لأنها تبدو وحيدة ويقطعها  
قطعتين ليكون لها رفيق . هل هذا واضح ؟

إميل : ( ضاحكا )

وضوح الشمس !

بيتر : ( يطمه وتعمد )

ولكن هناك قوم يخافون الوحدة إلى درجة تدفعهم إلى قطع  
أنفسهم قطعتين بحثا عن الصلبة .

تمتاز كتابات كروج بتحكم باهر في المادة المسرحية وبتنوع  
شيق في المعالجة ، وهما صفتان تمكثانه من تناول مواقف تحلق بين

الكوميديا والسيلوجية الجادة .

إن المحاولات التي قام بها الكتاب في مجال روح الكوميديا في العقدين الثالث والرابع متنوعة صيغ كثير منها بزعة عدم الثقة حقا ، ومع ذلك — وربما لهذا السبب بالذات — فقد أدت خدمات أكيدة لأسلوب كوميديا السلوك . ولعل انفعال برونوفرانك Bruno Frank من العمق بدرجة لا تسمح له بالوصول إلى الإصالة المطلوبة في « كوميديا اللؤلؤ » ، ( ١٩٢٩ ) Perlenskomödie أو في « عاصفة في فنجان » ، ( ١٩٣٠ ) Sturm im Wasserglas . أما النمسا وبلاد أوروبا الشرقية فقد حافظت على توازن كاف مكنتها من أسر روح الكوميديا المراوغة . وفي « البارون نويهاوس الشاب » ، ( ١٩٣٣ ) Der junge Baron Neuhaus يعود ستيفن كاماري Stephen Kamare بوحشة إلى فيينا في الماضي عندما كانت أكثر مرحا . ويسود « البيت الصيني » ، ( ١٩٢٩ ) Die Gartenlaube لهرمان أونجار Hermann Ungar ضحك أكثر مرارة : ثم تنتج المجر المجاورة لاجوس بيرو Lajos Biro المتهم وميلكيور لنجيل Melchior Lengyel الحاضر البنية . وتمتاز كتابات آدموند كونراد Edmund Konrád التشيكوسلوفاكي وإيفان ستودولا اليوجوسلافي بالسخرية القاطعة . بينما في بولنده في هذه السنين يعطينا التراث الأهل النابع من أيام فريدرو — رغم ميوط عام في المستوى المسرحي — بصيصاً من الحياة على الأقل . وهناك أمثلة لهذا النوع من الدراما في أما كن أخرى بعيدة . ففي المكسيك النائية

مثلا اتجه رودولف أوسيجل Rudolf Usigli وزافير فيلوروتيا Xavier Villaurrutia — وسط تجاربهم العديدة — إلى استغلال هذا الميدان . وتتحقق هذا لا يعقل ، ( ١٩٣٤ ) Parece mentira للكاتب الأخير إهتماما خاصا .

وإن أردنا مظهراً أكثر غنى لروح كوميديا السلوك فعلينا أن نتجه إلى صموئيل . ن . بيرمان Samuel N. Behrman الأميركي ، وهو ذو قوة مسرحية حقة بادية الواضح رغم التباين في مستوى إنتاجه . أعظم ما قام به بيرمان هو إنشاء كوميديا السلوك الأميركية ، ولكن يلاحظ أنه حتى عند تناولها أفراد الطبقة العليا ، حيث تزدهر التقاليد الاجتماعية التي يولد عنها هذا النوع من أدب المسرح ، فإن هذه الكوميديا تبني على أساس من التفكير الجدى يبلغ حدا يسمح أحيانا ببروز قاعدة هذه البيوت الحجرية محترقة قاعة الرقص . وتبدأ حياة بيرمان الكتابية بالرجل الثاني ، ( ١٩٢٧ ) The Second Man ، وهي كوميديا درامية تقدم روايتا مشهورا يواجه مشكلة في حياته ، فيفضل طريق الأمان عن أن يجرب طريقا قد يؤدي به إلى الكارثة ولو كان هذا الطريق أكثر بطولة . والاهتمام بالناحية الاجتماعية البادية هنا يظهر بشكل أوضح في « شهاب » ، ( ١٩٢٩ ) Meteor ، التي تحكي قصة رومانيل لورد الذي يجمع ثروة طائلة بمجهوده الخاص ، ثم يفشل فيهمجهه أصدقاؤه ، ولكنه لا يقهر فيبدأ من جديد ليعيد ثروته بنفسه . وتقدم لحظة قصيرة ، ( ١٩٣١ ) Brief Moment دراسة

لشباب ثرى تزوج مغنية فى ناد ليلى لأنها بعيدة عن سلوك طبقتة. ولكنه بعد الزواج يجد طوله أنها أخذت تقلد تقلدا رديئا جميع الحيل الاجتماعية التى كان يأمل الفرار منها . ويتدخل عالم السياسة فى شخص لياند نولان فى « قصة حياة » ، ( ١٩٣٢ ) Biography ، وهى كوميديا نالت أكثر مما تستحق من المديح ، وتتركز فى شخصية ماريان فرود امرأة رسامة . وإن لم ترتفع هذه الكوميديا الى مستوى بقية مؤلفات بيرمان كما مال بعض النقاد الى الاعتقاد أول ظهورها إلا أنها تمثل تطورا أكيدا فى كتاباته ، إذ تظهر فيها تلك الصفة التى قدر لها أن تميز جميع كتاباته الأخيرة ، وهى إدماج كمية كبيرة من النقاش الفلسفى والاجتماعى فى حركة مسرحياته . والحقيقة أن بيرمان الذى وهب النظرة الكوميديّة الأصيلة رجل فى حيرة من الحياة يبحث عن جواب لحيرته . وهو مثل جميع من وهبوا روح الكوميديا ( أو ابتلوا بها ) يرى أن الإنسان أفسد حياته بحاقة ، وإن أدرك أن الاعتراف بحاقات الإنسان غير كاف ، لأنه فضلا عن الحاقة يوجد الشر الذى يجب مكافحته .

ونستطيع أن نتعقب هذا التطور فى تفكير بيرمان خلال « مطر من الجنة » ، ( ١٩٣٤ ) Rain from Heaven — وهى فى الحقيقة تجربة مسرحية فى النقاش السياسى — و « نهاية الصيف » ، ( ١٩٣٦ ) End of Summer ، وفيها مقارنة بين طبيب إتهامى وشاب قصصى

فقيهو اشتراكى غلص، و«نيدختار» (١٩٣٨) Wine of Choice، و«لا وقت للكوميديا» (١٩٣٩) No Time for Comedy ذات العنوان المثل ليل الكاتب حيث يمرض فيها المؤلف بطريقة تكاد تدعو إلى الإشفاق إدراكه هو للمشكلة التي وقع فيها. وإن كانت موهبة بيرمان في مجال الكوميديا إلا أن في العالم أشياء مظلة مهددة يتمنى لو أنه حاربها بسيفه. لم تنجح إجابة الكاتب المؤقتة في «طريقة الجمع» (١٩٤١) The Talley Method، وفشلت محاولة الجمع بين النظام والفاشية لانهما — على عكس فلسفته — على طرفي نقيض. ويشير في «جاكوبوفسكى والكولونيل» (١٩٤٤) Jakobowsky and the Colonel إلى أنه في سبيل الوصول إلى حل وسط مرض يسمح بالإنسجام بين المضمون والأسلوب الذي يتحكم فيه بمهارة. لاشك أننا قد نكون على حق في شكوانا من أن موضوع المسرحية (وهو مبنى على قطعة لفرانز فرقل) لا يبعث على الضحك، ولكن إذا استطعنا أن نفصل بين عالم الواقع وعالم المسرح لا بد وأن تتفق على أن «جاكوبوفسكى والكولونيل» من أبرع وأبدع كوميديات العصر الحديث. أما «جين» (١٩٤٧) Jane، أحدث مسرحياته المحورة عن قصة قصيرة لسومرست موم، فإنها للأسف لا تكاد أن تصل إلى نفس المستوى. فالجسكة التي تتناول امرأة في منتصف العمر غدت حثار إعجاب المدينة لسبب واحد — وهو أنها زوجة شاب مصمم أزياء ماهر في استطاعته أن يعطيها أحدث الأزياء — إما تقتصر إلى للنصر المسرحي تماما أو تقاسب مع علاج المهزلة فقط.

## الكوميديا الاجتماعية

اهتم بيرمان بالأحوال الاجتماعية رمز حقيقى لحالة المسرح  
الأميركي . ويستطيع زملاؤه المؤلفون إنتاج كوميديات هزلية أحيانا .  
لا ترقى إلا إلى إثارة ضحك دون تفكير . فيقدم ج . س . هولم  
J. C. Holm وجورج أبوت George Abbott في « ثلاثة رجال  
فوق حصان » ، ( ١٩٣٥ ) Three Men on a Horse قصة مسلية  
مرحة مستحيلة عن كاتب صغير وديع غير مقامر اكتشف في نفسه قدرة  
التنبؤ بخيول السباق الراجعة . وهذه المسرحية خليفة « وردة آبي الإيرلندية » ،  
( ١٩٢٢ ) Able's Irish Rose ذات الرقم للقياسي ، و « زميلة » الفتى  
يقابل الفتاة ، ( ١٩٣٥ ) Boy Meets Girl ليلا وصمويل سبيواك  
Bella and Samuel Spewack ، وهي عرض مضحك صاخب لسخافات  
هوليوود ، وتمثل الضحك الأمريكي الجنوني أحسن تمثيل . في المشهد  
التالى يظهر كاتب القصة مع منتج الفيلم .

بنسون : ( يعود إلى المكتب — يتهد ويشير إلى السيناريو )  
كتم تقولون أن هذه من أعظم القصص التى كتبت للسينما .

س . ف : ( بابتسامة متعالية )  
انتظر دقيقة واحدة —

لو . ( بسرعة )

وهل تعرف السبب ؟ لأنها نفس القصة التي مثلها لارى  
تومز طوال هذه السنين .

بنسون :

نحن نعرف أنها عظيمة

لو :

استخدمها جريفيث — واستخدمها لويتش ، وما هو  
ايزنشتين بدأ يتقبلها .

بنسون :

الفتى يقابل الفتاة — الفتى يفقد الفتاة — الفتى يحصل  
على الفتاة .

لو :

إنها القصة الخيالية ، الأمريكية العظيمة . تميد الجماهير  
إلى خبز الفقير وقد غمرتهم السعادة .

بنسون :

ولم لا ؟

لو :

إنها أعظم طريقة للهرب توصل اليها الإنسان في تاريخ  
المدنية .

س. ف :

طبعاً، إذا فرتموها بهذه الطريقة... ولكنها ، يا أصدقائي،  
عتيقة بالية .

لو :

أنت تعنى كلاسيكية .

س. ف : (باتصار)

و هاملت ، كلاسيكية — ولكنها ليست عتيقة بالية .

لو :

وهاملت ، ليست بالية ؟ والله انى لاخجل من استخدام  
« نكتة » السم هذه . لقد أخذها من الإيطاليين مباشرة .  
( تدخل ييجى — تسير إلى مقعدها وتجلس ) أسأل ييجى .  
( تضع ييجى الإثاء — وقد ملأت نصفه ماء — على المنضدة )

بنسون :

نعم ، فلنسأل ييجى ؛ .. إذا كانت تحب أن ترى لارى  
تومز فى قصة مختلفة .

ييجى :

لا تسألنى شيئاً يا مستر بنسون . إنى أعانى ألماً فظيماً  
فى أسنانى . ( تمسك بيد س.ف وتمعن فى وجهه فجأة .  
استرح ( ثم تأخذ فى برد أظافره ) .

بنسون : ( مصمما بدهاء ) .

ولكن أنت تذهبن إلى السينما يا بيجى أليس كذلك ؟

بيجى :

لا

بنسون :

ولكنك رأيت أفلام لارى وتمتعت بها ؟

بيجى :

لا

بنسون :

كما فعل ملايين آخرون . . .

لو :

بل ، لقد أرسل إليه رجل جبلا من ما نيللا مرفقا به تعليقات

الاستعمال .

جى . ف :

أيها الرفاق ، لن يودى هذا إلى شيء .

في كثير من هذه الكوميديات الهزلية — حتى في « الفتى يقابل الفتاة » — هدف اجتماعي خفى . فإيدو على السطح مرصا ليس إلا ، يكشف بالفحص الدقيق ، عن نوع من الفلسفة الحشنة وربما عن مرارة

خفية أحيانا. والمثل الآتي يكفي لتوضيح هذا . اشترك موس هارت  
Moss Hart وجورج . س . كاوفان George S. Kaufman عام  
١٩٣٦ في إنتاج «لا تستطيع أن تأخذها معك» You Can't Take it  
with You ، وهي في ظاهرها مسرحية سلكت نهج المسرحيات السابقة،  
وصبغت جيداً بتلك المبالغة المحلية التي سبق أن أعطت حيوية لمسرحيات  
مثل الكوميديا الأميركية المحبوبين مثل أدوارد هاريغان Edward  
Harrigan منذ أكثر من نصف قرن . ولا تستطيع أن تأخذها معك،  
ليست مجرد مهزلة بسيطة وإن كان غرضها الأساسي — لا شك —  
إثارة الضحك ، وهدف مبتدعها إحراز النجاح المباشر الواسع . فحركة  
هذه الكوميديا الجنوبية ذات مغزى يشير إليه العنوان . وكمية  
« الفلسفة » فيها تكاد تعادل الموجود منها في أية واحدة من الميلودرامات  
الجديدة الرزينة التي أنتجها « اتحاد المسرح » .

وليست هذه المسرحية الوحيدة من نوعها في كتابات كاوفان وهارت.  
فقد أضنى هذان الكاتبان — سواء بالاشتراك مع بعضها أو منفصلين  
بالاشتراك مع آخرين — أضفيا مرحا على مسرح نيويورك بعدد آخر  
من القطع الطروبة تجمع بين روح اللهو والسخرية الاجتماعية أو السياسية.  
فلساط « مرة في العمر » (١٩٣٠) Once in a Lifetime الأضواء  
على هوليوود في الوقت الذي اهتمت فيه هذه المدينة الصامتة لاكتشاف  
المفاجيء للصوت . وتظهر جدية هذين الكاتبين الأساسية في اشتراكهما  
بعد بضع سنين من هجومهما المرح على الأفلام — في تأليف « بمرح  
فنساق في الحياة » (١٩٣٤) Merrily we Roll Along . وتبدأ قصة

هذه المسرحية ذات الرسالة الطيبة في النهاية، وتعود بنا إلى البداية تدريجياً. ف عندما يرفع الستار نجد أنفسنا في حفلة كاتب مسرحي ناجح يتمدد أصدقاؤه - رغم نجاحه - أنه ضحى بمبادئه في سبيل المال . ويوضح الظروف المحيطة يعود بنا كاوفان وهارت سبع سنين إلى الوراء إلى عام ١٩٢٧ ، وهكذا بعد سلسلة من الخطوات الزمنية تنتهي بنا عند عام ١٩١٦ ، ف نستمع إلى كاتب المستقبل واقفاً في كنيسة كنيته يلتقي خطبة الوداع التي ينهيها بكلمات شكسبير « هذا فوق كل شيء كن صادقاً مع نفسك » .

يجب أن نتذكر الروح التي كتبت بها هذه المسرحية عندما تلتفت إلى « بك أتفنى » ( ١٩٣١ ) Of Thee I Sing ( لكافان وموري رايسكند Morrie Ryskind ) ود أفضل أن أكون عملاً ، ( ١٩٣٧ ) ( I' d Rather be Right ، هاتين الموليتين الموسيقيتين اللتين كانتا من أكثر كتابات مسرح نيويورك ابتكاراً في العقد الرابع . أخذ الكاتبان الفكرة من جلبرت وسوليفان وطبقا أسلوب الكوميديا الموسيقية الهزلية على السياسة المعاصرة، وكتبنا تقليداً تهكمياً ساخراً للحياة في أيامهما . في « بك أتفنى » - العنوان هنا مشتق من السلام الوطني الأميركي - يُدفع جون . ب . وترجرين دفعاً إلى رئاسة الجمهورية نتيجة لشعاره « الحب يسود الأمة كلها » ، ولكن لا يلبث أن يكتشف إفراطه . وإذا هو على وشك أن يوضع موضع الاتهام عندما يتضح أن مسز وترجرين ستضع طفلاً ، فيسمع لها الكونجرس بالبقاء في البيت الأبيض عملاً بالشعار « الجيل الجديد في طريقه » . وفي « أفضل أن

أكون عبقاً I'd Rather be Right يقابل فيل باركر روزفلت في سينترال بارك ويعرض عليه مشكلته : لا يستطيع باركر أن يتزوج ماري إلا إذا زاد مرتبه ، ولن يزيد مرتبه إلى أن يتحسن حال عمل مستخدمه ، ولن يتحسن حال العمل إلا إذا كانت ميزانية الدولة متوازنة . فيتأثر روزفلت ويقتنع ويترك باركر عاقد العزم على موازنة الميزانية .

وفي التعاون بين كاوفان وهارت نجد نموذجاً أمريكياً حديثاً للتعاون بين بومنت وفلنشر في القرن السابع عشر . ويماطى أعمالهما أهمية تاريخية بالغة ارتباطهما القوى بالمرح التجارى العادى ، والانسجام الواضح بينهما ، والهدف الجدى الذى يجرى كالتيار الصافى تحت سطح المرح . ويجب أن نضيف إلى ما سبق كوميديتين « عشائيتين » مختلفتين تماماً في الأسلوب هما « عشاء فى الثامنة » ( ١٩٣٢ ) Dinner at Eight الجدية الساخرة لكاوفان وادنا فربير Edna Ferber ، و « الرجل الذى حضر للعشاء » ( ١٩٣٩ ) The Man who Came to Dinner المرححة المشاعبة للشريكين المشهورين .

ويفساب تيار بمائل يظهر فى أشكال شتى خلال عشرات الكوميديات والمهازل الأمريكية الأخرى . فهناك مثلاً « تقضى أوقاتاً ممتعة » ( ١٩٣٧ ) Having Wonderful Time مسرحية كوميدية عن حياة المسكر الخالية من الهموم لآرثر كوبر Arthur Kober ، و « البحث عن السعادة » ( ١٩٣٣ ) The Pursuit of Happiness للورانس لانجر Lawrence Langer وأرمينيا مارشال Arminia Marshall ، وهى

ذات معانٍ معاصرة واضحة وإن كان زمنها في الماضي أيام الثورة . كما يمثل هذا النوع من المسرحيات سلسلة كوميديات راشيل كروثر Rachel Crothers الطويلة من أول « نحن الثلاثة » ( ١٩٠٦ ) The Three of Us إلى « سوزان والله » ( ١٩٣٧ ) :  
 • Susan and God

ولقد أظهر نوع آخر من الكوميديا الواقعية الأمريكية اهتماماً بالمشهد الاجتماعي بطريقة مختلفة . فنذ أحرز بن هخت Ben Hecht وتشارلز ماك آرثر Charles Mac Arthur نجاحاً باهراً في « الصفحة الأولى » ( ١٩٢٨ ) The Front Page العاصجة السريعة الحركة ، حتى ظهر مسرحية « النساء » ( ١٩٣٦ ) The Women لكليبروث Clare Boothe ، نمّا المسرح الأميركي نوطاً خاصاً به من الدراما تحتلّط فيه مشاهد مثيرة بأخرى مضحكة فظة ، وتظهر فيه الأفعال والشخصيات بمظهر مصطنع للحقيقة الطبيعية ، ويستعاض عن التدرج بالوقاحة اللفظية . وإن كنا نستطيع أن نقبل شهادة الصحفيين بصدق الصورة التي تبدو في « الصفحة الأولى » للحياة الصحفية الأميركية ، وبأمانة الحديث في حجرة استراحة السيدات التي سجلتها كليبروث في « النساء » ، إلا أنه يجب أن نلاحظ عند فحص هاتين المسرحيتين الممثلتين أنها صورنا بأسلوب الميلودراما الحديث . وتبدو حقيقة هذا عندما نرى كليبروث وقد اتجهت — بعد وقايات ودع الشبان — Kiss the Boys Good-bye ( ١٩٣٨ ) — إلى « حدود الخطأ »

( ١٩٣٩ ) Margin for Error المسرحية المثيرة ضد النازية .

وإن حوت هذه المسرحيات مادة صالحة للسخرية فإنها لم تكتب بروح السخرية الحقة . وعلينا أن نتجه إلى فرنسا لنجد هذا العنصر المرير حيث يستخدم مارسيل بانبول Marcel Pagnol مثلا، بانفعال بارد، الضحك كلية لأغراض السخرية . كان أول نجاح مسرحية وتجارة المجد ، ( ١٩٢٤ ) Les Marchands de gloire كتبها بالاشتراك مع بول نيفوا Paul Nivoix . وهي هجوم مرير على تجار السوق السوداء ، تصور أباطموحا هاله عودة ابنه الجندي الذي ظن أنه قد مات . ومن أجل عمله ، المبني في غالبه على التقدير الذي اكتسبه عن طريق البطل ، الميت ، ، يقنع الشاب بالبقاء مجهولا والعيش تحت اسم مستعار . وفي عنوان « جاز » ( ١٩٢٦ ) Jazz ذات الحيوية التهكمية إشارة كافية لفكرتها ، بينما تكشف « الياقوت الأصفر » ( ١٩٢٨ ) Topaze عن الادعاء في عالم المال . وتلون خيبة الأمل تصوير الحركة التهكمية لمسرحيتين أكثر حداثة — « ماريوس » ( ١٩٣٠ ) Marius و « فاني » ( ١٩٣١ ) Fanny — حيث يستخدم بانبول فنه ليصور قطاعا من الحياة في مرسيليا .

ويلهم أدوارد بورديه Edouard Bourdet هدف ساخر ذو مرارة مماثلة تبلغ درجة كثيرا ما تسبغ على كوميدياته نكهة تراجيدية . بدأ بورديه حياته الكتابية بقصة حب مقبضة إسمها « ساعة الغروب » ( ١٩٢٢ ) L'heure de berger ، ثم حاز شهرة عالمية ، أو سوء الشهرة ، بعد

أربع سنوات بمسرحية « السجينة » ، ( ١٩٢٦ ) La Prisonnière ،  
وهي دراسة للشذوذ الجنسي تجد البطلة نفسها فيها عاجزة عن التخلص  
من قيود رغبتها غير الطبيعية . ومنذ ذلك الوقت وقف نفسه لكشف  
الغطاء عن أخطاء المجتمع . حقاً إن مسرحيته الأخيرة « دمنيه » ، ( ١٩٤١ )  
Hyménée تركز كلها تقريباً في موضوع حب ، ولكنها في هذا تختلف  
اختلافاً كلياً عن كتاباته الأكثر تمثيلاً مثل « الجنس اللطيف » ، ( ١٩٣٠ )  
La Sexe faible ، و « الأوقات العصيبة » ، ( ١٩٣٤ ) Les Temps  
difficiles ، و « فريك فراك » ، ( ١٩٣٦ ) Fric - frac . وإن كنا  
لا نستطيع أن نعتبر هذا الكاتب عظيماً إلا أن حدة ملاحظته ولا سيما  
فيما يختص بنواحي الحياة الأكثر ظلمة ، ومهارته في الكتابة التي لا تنكر ،  
تجعلانه يستحق قدراً من الاهتمام .

## كوميديا المسخ Grotesque Comedy

في الطرف النقيض من تلك الكوميديات التي تحاول أن ترفع المرأة بكل وقاحة في وجه المجتمع دون تزيين، توجد مسرحيات أخرى ممثلة لا يا منا أيضاً، تعيش في عالم الخيال وتبحث عن كل غريب مشوه بشئف .

يظهر ارتباط ما بين هذين النوعين في فرنسا في تجارب الفريد سافوار Alfred Savoir الكوميدي البارعة المتوقدة التي تخفي أشواكها تحت رداء الضحك الصائب . ومن أكثر هذه الكتابات تمثيلاً وطرافة سلسلة المهازيل الرمزية التي ألفها قرب أواخر حياته الكتابية ، وخاصة « زوجة ندى اللحية الزرقاء الثامنة » ( ١٩٢١ ) La huitième femme de Barbe bleue « مروض الأسود » أود الإنجليزي كما يؤكل » ( ١٩٢٥ ) . وفي هذه الأخيرة لورد إنجليزي يطوف مع سيرك آملا أن يرى الأسود تأكل مروضها ، ولكن اللورد الإنجليزي هو الذي يؤكل في النهاية . والمروض هنا طبعاً رمز للطغيان الفاشي بينما اللورد الإنجليزي صورة الفلسفية الحرة .

ويتناول مارسيل أشار Marcel Achard جو السيرك بعاطفية

أكثر إفراطاً دون أى مغزى سياسى فى أولى مسرحياته «أتلاعب معى» ( ١٩٢٤ ) *Voulez-vous jouer avec moi ?* التى نبهت الناس إليه .  
وتمتاز هذه الدراسة لشاعر وثلاثة من مهرجى السيرك بصفاوحساسية خاصة فى تقديم الشخصيات ، وتشير إلى الأسلوب الذى وصل إلى  
الازدهار فى «جاندى لالون» ( ١٩٢٩ ) *Jean de la Lune* ، وهى  
دراسة مؤثرة لإيمان جان دى لالون الذى كرس حياته لمارسيلين رغم  
خداها المستمر وتنتهى بانتصاره واستحواذه على إعجابها . وتستمر  
فى الظهور نفس خصائص الخيال الشاعرى الرقيق وتصوير العاطفة التى  
تخلق دائماً فوق ذلك الحد الخطر الفاصل بينها وبين العاطفية  
المفرطة دون أن تعبده فى « السباكة الجليدة » ( ١٩٢٩ )  
*La belle Marinière* ذات البطلة الجديرة بالذكر ، وفى « دومينو »  
( ١٩٣١ ) *Domino* وهى صورة خيالية لعالم الفاسقين . أما « القرصان »  
( ١٩٣٨ ) *Le Corsaire* فتقدم شيئاً مختلفاً . هذه المسرحية كوميدياً  
ساخرة موجهة إلى هوليوود فى بعضها ، كما أنها فى بعضها قصة خيالية  
على نمط أسلوب بارى عن حب قرصان لفتاة أسرها وتكرار هذا  
الحب عند وضع هذه القصة فى قالب فيلم سينمائى . وأشار مولع بالتلاعب  
بالزمن فى مسرحياته . وتمثل هذا تماماً مسرحيته الحديثة « بجانب  
شقرائى » ( ١٩٤٥ ) *Auprès de ma blonde* ، وهى كوميدىازواج تبدأ  
فى شيخوخة الحاضر ثم تعود إلى أيام الشباب والحب .

تظهر فى كتابات برنار زيمر *Bernard Zimmer* نوع

المبالغة الهزلية الساخرة مع المرارة وخاصة د في بافا  
 الأفريق ، ( ١٩٢٦ ) Bava Il Africain حيث ينجح كاتب بسيط  
 حالم في إقناع العالم بأنه مستكشف عظيم . وتتخذ قصة الأطفال ،  
 قالباً مسرحياً في كتابات الكسندر آرنو Alexandre Arnou الخيالية .  
 ولعل أكثرها تمثيلاً د النور الصغير والدب ، ( ١٩٢٤ )  
 Petite Lumière et l'ourse ، و د هوان دي بوردو ، ( ١٩٢٢ )  
 Huon de Bordeaux . ويضفي جان جيونو Jean Giono جو  
 شاعرياً على حركة الزراعة ، ( ١٩٢٢ ) Les Lanceurs de graines  
 و د نهاية الطريق ، ( ١٩٤١ ) Le Bout de la route . وتقدم  
 الأولى مقارنة بين حب الطبيعة الحقيقي وبين الرغبة في استغلالها ،  
 وتعالج الثانية برقة عجيبة جذابة قصة حب بسيطة .

من الكتاب الذين ساهموا مساهمة فعالة في هذا الأسلوب المسرحي  
 جيمز برايدى James Bridie الإسكتلندي ( أ . ه . مافور  
 O. H. Mavor ) الذي يستحق النظر هنا بلا شك ، وإن لم تكن  
 جميع كتاباته من الكوميديات بأى حال من الأحوال ، إذ أن مصدر  
 إلهامه حتى في أبشع المشاهد هو روح الكوميديا أكثر منه التراجيديا .  
 وإن لم ينجح برايدى من بعد في إنتاج مسرحية بالذات تضمن له الشهرة  
 في المستقبل إلا أن مجموع كتاباته من نوع يجعله الكاتب المسرحي  
 الإنجليزي الوحيد على قيد الحياة الذي يستحق مكاناً بجانب شو . فهو  
 مثل شو ذو أساس عميق من المضمون الفلسفي ( أكثر منه اجتماعي )

وهو الذى يعطى مسرحياته ثباتا وطرافة ، كما أنه يشارك شو فى روح المرح . وبما يعترض سبيل مسرحياته فى الوصول الى مكانة أعظم من التى يحتلونها الآن ميل ظاهر فى جميعها تقريبا الى النهاية غير الجاسمة بعد البدء بحركة يرجى منها كثير . فنكاد نشعر أن عقله من اليقظة وروحه من الإبداع بدرجة تؤدى ان إلى بحث فكرة جديدة فى غيلة الكاتب الحيوية قبل أن تكتمل الفكرة الأولى ، وأن الكاتب يتمنى لو أنه ترك القديم فى صالح الجديد قبل أن يعطيه حقه .

كان أول ظهور برايدى فى المسرح عام ١٩٣٠ حين كتب «المشرع» ، The Anatomist البعيدة كل البعد عن الكوميديا . وتحكى هذه المسرحية المنكسرة عن سارقى الجثث فى إدنبرة الذين انشغلوا فى هذه المهمة الكثيرة فى وقت منع القانون المشتغلين بالطب من الحصول على الجثث التى يحتاجون اليها فى تمرينهم وتجاربهم . ثم انتقل بعد ذلك إلى « طويبا والملاك » ، Tobias and the Angel (١٩٣١) تبعتها « يونس والحوت » ، Jonah and the Whale (١٩٣٢) . وأصبح من الواضح مباشرة أن برايدى قد وجد فى هذه المسرحيات وسيلة التعبير الصالحة لنبوغه . فقد سمحت له قصص الكتاب المقدس وجوها بإدخال عنصر فلسفى . واتفق خيال تلك القصتين السابح مع حب الكاتب نفسه للإمراف ، وهيات له المقارنة بين العالم القديم بشخصياته وبين المعانى الحديثة التى تتضمنها مخاطراتها ، الظروف لاستخدام أسلوب الكوميديا الخاص به .

يعود برايدى بشكل ما إلى روح « المشرع » ، في « قس نائم » ،  
 ( ١٩٣٣ ) A Sleeping Clergyman ، محاولا القيام بتلك المهمة الشاقة ،  
 وهى إثبات العلاقة الوطيدة بين النبوغ والإجرام في النفس البشرية .  
 فيفتتح حركة المسرحية بمشهد بارع يعث على الاشمئزاز لطالب طب  
 مسلول فى حالة فقر مدقع على فراش الموت . هذا الطالب الذى وهب  
 فطرة تسمو على نظرة عصره ، وإن حرم الإحساس العادى بالقيم  
 الأخلاقية ، يترك وراءه ابنة غير شرعية ترث طبيعته الإجرامية فقط ،  
 ولكن يخلقها بدورها رجل وامرأة توأمان يبعث فيهما رؤياه فينجحان  
 فى إنقاذ العالم من وباء جديد للطاعون يهدده . وفيما عدا المشاهد النهائية  
 التى تقع فى المستقبل — ومشاهد المستقبل قلما تبدو مقنعة فى المسرح —  
 فإن هذه المسرحية تستحق أن تعتبر من أكثر مسرحيات عصرنا الحالى  
 جسارة وقوة وإرضاء .

وبالنظر فى مشاهد « طوبيا والملاك » ، و « قس نائم » ، نستطيع أن  
 نقيس مدى اتساع أفق برايدى المسرحى . ففى المسرحية الأولى يترك  
 مخيلته تلعب بخفة بأحداث رحلة طوبيا الصبي الهياب ورواقيل مرشده  
 المتنكر الذى شجعه على الاعتماد على نفسه فى قتل سمكة وحش  
 هائلة ، وحرصه على مواجهة قاطع طريق كرمى والتغلب عليه . ويفتخر  
 طوبيا بما فعله بالسمكة مضيفا القول :

إن ما فعلته بذلك الشيطان النهري الفظيع الذى ينفث التيران

سأفعله بك أيها القط المتوحش ذو الأصابع الشعرية ،  
يا ابن المحروق ، فأنا ما زلت في أول المذبحة التي  
أشعر بضرورة إنجازها قبل الغروب .

قاطع الطريق :

من أنت يا سيدي ؟

طويا :

أنا سليمان بن داود ، وهذا أحد عفاريتي .  
يتسلل قاطع الطريق بعيدا ، ويلتفت طويا — وهو  
بمفرده الآن — الى روثايل باجتهاج .

طويا :

يبدو أنني استطعت التغلب على هذا اللص  
في الكلام بمجرد أن بدأت أجهر الحديث ، فكنت  
موقفا في القول ، وأخذت الكلمات تندفق بشكل ما .  
لقد سمعتها تندفع . وإن كنت أتعشم أن أكون قد  
نسيتها . لقد أحسنت مع السمكة أيضا أليس كذلك ؟

روثايل :

نعم . ولكن ما كان هناك دافع للكذب على اللص .

طويا :

لم أكذب عليه .

روفاثيل :

بل كذبت . أستطيع أن أغفر لك قصة السمكة ،  
كل الناس يبالغون في موضوع السمك . ولكنك  
قلت إنك سليمان . هذا أبعدما يكون عن الحقيقة .

طويبا :

كنت أجهل ما أقول . كنت مضطربا . كم أتمنى ألا  
أكون بمثل هذا الجبن ... لقد صدقت في شيء .  
واحد قلته للص .

روفاثيل :

وما هذا ؟

طويبا :

قلت إنك عفریت عجوز . وأنت هذا بالفعل .

روفاثيل :

العفاريث لا وجود لها . هيا بنا .

وما علينا إلا أن نقارن بين هذا المشهد والمشهد الافتتاحي الفظيع  
القوى في « قس ناثم » لتدرك نواحي برايدى المتعددة . وكان  
كاميرون التابعة المسلول ينام على فراش الموت في مسكنه الحقير في  
جلاسجو ، وبتهكم واع يعرض الزواج على الفتاة هاريت التي حملت منه .

وتخرج هاريت تاركة كامبرون بمفرده .

مؤثر جداً — جداً — يا لها من ذكريات تذرف من أجلها الدموع  
بعد عشرين سنة — يا عزيزتى . أيها الوجه التمس القنر . والآن  
ساموت . لقد خدعتك أيتها الكلبة .

تدخل صاحبة المنزل وتهدهه بالطرد .

ستخرج من هنا غدا — نعم ستخرج . لا أعلم كيف أؤجر هذه  
الحجرة ثانية . لا أعلم . إنها خطيرة للخنازير . فى أى بيت قدر نشأت؟  
ثم تلك الفتاة التى حضرت ولادتها . ما كنت أعلم شيئاً عن هذا ، إلى  
احتفظت بسمعى وبسمعة بيتى إلى أن جئت ياسيد كامبرون . وعلى أى  
حال ، ستخرج من هنا صباح غد . وتدفع بمن السجاد والساعة التى  
كسرتها والآثار التى تركها غليونك فى ردى المدفأة والآريكة التى مزقتها .  
ستدفع . ولا داعى لأن تتظاهر بالنوم . أنت تعلم كما أعلم أنا...  
رباه ؟ وحق المسيح والعذراء .. ويوسف — إنه ميت .

ومنذ العقد الرابع ساهم برايدى بمسرحيات عديدة مختلفة فى نوعها  
نستطيع أن نخص منها بالذكر « ملك من غير مكان » ( ١٩٣٨ ) The King  
of Nowhere ، وهى كوميدى تجمع بين دراسة للجنون وتحليل للعقلية  
الفاشية ، و « السيد بولفرى » ( ١٩٣٤ ) Mr. Bolfry ، وهى محاولة  
بهيجة فى الخيال الجامع حيث يسحر الشيطان فيبعث من المناطق السفلى  
فى شكل قس برومستاتى . فى هاتين المسرحيتين يتقابل الضحك والهدف

الفلسفي ، وفي اجتماعها هذا خير دليل على ابتكار المؤلف البارع وبراعة  
صنعتة .

وإذا ما أدخلنا فوارق المناخ الفكرى الشاسعة في الحساب استطعنا  
أن نربط بين النزعة التي بنيت عليها هذه المسرحيات وبين تلك التي  
ألهمت فيرانك مولنار Ferenc Molnar المؤلف المسرحي الذي  
يبرز بوضوح كمثّل لمسرح وطنه ، المجر . فإن له هو أيضاً قطعه الجديدة ،  
كما يبدو نجاحه على أحسن وجه حين يجمع بين الضحك والخيال الجامح .  
ومن أوائل كتاباته « الشيطان » ( ١٩٠٧ ) Az Ordög حيث يظهر  
عميل الشيطان متشاحاً في ثياب رجل دينوى . بينما كتبت « ليلوم »  
( ١٩٠٩ ) Liliom أصلاً — وهى المسرحية التي تستند عليها شهرته  
أساساً — من أجل المشهد في الجنة حيث يحاكم البطل المتسحر ، وهو  
رجل مشرد فاشل ، أمام محكمة عليا . وهنا يسود الأسى . كما جاءت  
بعض مسرحيات مولنار الأخرى تراجيدية فلسفية . فهناك « الطاحونة  
الحمرء » ( ١٩٢٣ ) A vörös malom الرمزية وشخصياتها الله  
وإبليس ورجل كامل ، و « الحف الزجاجى » ( ١٩٢٤ )  
Az üvegcsipo حيث خيال جامع من نوع عاطفى رقيق يزيد من دسامة  
حركة واقعية في ظاهرها . ولكن موهبة مولنار في أحسن صورها  
عموماً تتأرجح — مثل موهبة برايدى — بين الفلسفية الجديدة والتندر  
القاطع . ففي « الحارس » ( ١٩١٠ ) A testőr ينتصر الضحك في  
مؤامرة خطها زوج غيور لا ختبار زوجته ، ويسدل الستار في النهاية

في سخرية على رجل أحبطته تماماً بديهة امرأة . وتسلك « البجعة »  
( ١٩١٤ ) A hattyu طريقاً بارعاً وسطاً بين الكوميديا الساخرة  
والعاطفية الرقيقة في قصة امرأة تعقد العزم — بعد أن وقعت في حب  
معلها — على أن تبقى بجعة تطفو بجمالة فوق سطح عنصرها المائي بدلاً  
من أن تخطو في غير رشاقة فوق اليابس العادي .

دومينيكا :

أعتقد أنه اكتفى . ولكني سأقبل ... ابنك .

الكسنسرا :

عمى العريزة ... إن كنت تجدينى أهلاً ...

دومينيكا :

تماماً يا إبتى العريزة . فيما عدا هذا الاقتراح : أن تذكرى من  
آن لآخر أن أباك المقدس كان يناديك ببجعة . فكري كثيراً  
في معنى أن تكونى بجعة ... تنساب بعظمة ... بجمالة ... تنساب  
دائماً أبداً في ذلك البهاء الأرجواني ... ولاتأتين أبداً إلى اليابس .  
إذ عندما تسير البجعة يا إبتى ، ... عندما تتأيل على الشاطئ .  
فإنها تشبه طائراً آخرأ بشكل مؤلم .

الكسنسرا : ( بسخرية رقيقة موجهة ضد نفسها ) .

أوردة ؟

## هومينكا :

تقريباً ، يا بنيتي . إن علم الأحياء يعلمنا أن البجعة ليست سوى بطة أرستقراطية ، ولذا يتحتم عليها أن تبقى فوق سطح الماء . إنها طائر ولكن ليس لها أن تطير . إنها تعرف أغنية ، ولكن ليس لها أن تغنى إلا وهى على وشك الموت . أى يا عزيزتى انسابى فوق سطح الماء ... رافعة الرأس ... فى سكون جليل ... والاغنية أبداً .  
( لحظة سكون )

قيصر : ( داخلا من اليمين ) .

الإفطار معد .

وه مودات للرجال ، ( ١٩١٥ ) Uri-divat كوميديا ساخرة عن يتر البطل الذى يتصرف بشهامة عندما تهرب زوجته ، فيجنى ثماراً من وراء سمعته كقديس إذ يروج عمله لما أحرزه من تقدير . والنزعة العامة التى دفعت الكاتب إلى انعدام الثقة - المرح فى الحارس ، من ناحية والخيال الجامح فى « ليلسوم » من ناحية أخرى - تجد تعبيراً أخيراً فى « المسرحية هى كل شئ » ، أو « المسرحية فى القصر » ، ( ١٩٢٥ ) Játék a Kastélyban . وحقاً تكاد الدائرة أن تقفل عائدة بنا إلى بيرانديللو فى هذه القطعة الأخيرة . يسمع الشهاب البرت آدم خطيبته الممثلة لونا سابو عرضاً وهى تبادل رجلاً آخر الحب . فيؤلف

أحد أصدقائه ، وهو كاتب مسرحى ، مسرحية ذات فصل واحد يدخل  
فى حوارها الحديث الذى استرق السمع إليه . وعندما يستمع البورت  
إلى تجربة المسرحية يقتنع فى سعادة أن المشهد الغرامى كان خيالا  
لا حقيقة ، وبذلك يندو الخيال بالنسبة إليه حقيقة .

ويمكن اقتفاء أثر روح المسخ بعيداً فى سنوات ما بين الحربين هذه .  
فن ألمانيا يجيء كارل زوكماير Carl Zuckmayer به « الوغد من  
برجن » ، ( ١٩٤٤ ) Der Schlem Von Bergen الجماعة الخيال ،  
و به « حقل الكروم السعيد » ، ( ١٩٣٤ ) Der Fröhliche Weinberg  
كوميديته الريفية ، بجانب مسرحيته « كابتن كوينك » ، ( ١٩٣٠ )  
Der Hauptmann von Koenig ، وهى مسرحية ساخرة ممتازة  
تصور ادعاءات طبقة اليونكر الألمان القديمة . و « قائد الشيطان » ،  
( ١٩٤٨ ) Der Teufel's General ، مسرحيته الأخيرة التى تمتاز  
بصورة حيوية لشخصية أودربروخ البارد كالثلج ، استرعت الانظار  
حديثاً لتصويرها مصاف النازية . وفى أسبانيا ، وبجانب مؤلفي الكوميديا  
أمثال بندرو مونوز سيكا Pedro Munoz Seca وأنريك سوارز دى  
ديزو Enrique Suarez de Dizo اللذين يسلطان منهجاً من نوع  
أكثر واقعية ، يظهر الخيال الجامع فى نواح مختلفة . ويستحق كارلوس  
آرنيسخ Carlos Arniches ورامون ديل فالى انسكلان  
Ramon del Valle-Inclán من أتباع هذا الأسلوب ذكرًا خاصاً الأول  
لحيويته فى تقديم مواقف غير العادية وشخصياته الشاذة ، والثانى لكوميدياته

« البربرية » ، ولمسرحياته الأخرى ذات الطابع الشعري التي تنبع من روحها . ويظهر في كتابات رامون ديل فالى انكلاان بمغالاة ذلك الحب للخيال الجامع والانجذاب نحو الرجل أو المرأة الذي تحرف شخصيته عن العادية ، والميل نحو إدخال صفة غنائية في معالجة الحركة التي يمكن أن توجد جميعاً في المسرح الأسباني معبراً عنها بطرق شتى . وسواء نظرنا إلى « وجه من فضة » ، ( ١٩٢٣ ) Cara de plata التي تكاد أن تكون أدبية تماماً ، أو إلى « مهزلة الملكة الأسبانية الحقيقية » ، ( ١٩٢٠ ) Farsa y licencia de la reina castiza ، فإن هذه الخصائص بادية للوضوح .

وبهذا التنوع في المؤلفات المتشابهة أمانا من بلاد قد يبعد بعضها عن بعض بعد إسكتلدة عن أسبانيا لا مفر من أن نستنتج أنه في المسخ الكوميدي صفة ( بعكس المسخ التراجيدي ليفيكتور هوجو ) تميل إلى روح عصرنا وتمبر عنها بدقة .

## الفصل السادس

### شيوخ المسرحية التاريخية

من الخطأ منطقياً أن نناقش الدراما التاريخية حذاء مناقشتنا لآساليب درامية كالتأثيرية والتعبيرية أو لشكل كالكوميديا . فالمادة التاريخية يمكن أن تستخدم بل وقد استخدمت في أغراض متباينة . ففيها وجد الشعراء فرصاً للكشف عن تصوراتهم الخيالية ، وقد استخدم بعض المؤلفين الموضوعات التاريخية لممارسة التحليل النفسى ، وهناك كوميديات وتراجيديات ومسرحيات لمشاكل تاريخية .

ومع ذلك فشيوخ الدراما التاريخية فى سنى ما بين الحربين ملحوظ إلى حد يحتم لخصها على نحو مستقل . لأنها تظهر فى جميع الأقطار ، وتكون أحد الاتجاهات الرئيسية فى مسرح القرن العشرين ، وتؤكد سعى أبناء عصرنا الحار إلى الماضى ينشدون فيه العون والعزاء . وهذا الاتجاه قوى بغض النظر عما قد يكون للأقطار المعنية به من نظم سياسية أو تقاليد اجتماعية . أما عن المسرحية التاريخية فى فرنسا وبريطانيا وأمريكا فهى مألوفة لدينا . ولم يكن نداء الأزمئة السالفة بأقل ذبوعاً فى الأراضى السوفيتية . فالسلسلة الطويلة من الأعمال الدرامية الروسية التى تعالج

السنين الثورية كانت فعلا مسرحيات تاريخية حين ظهرت في أواخر  
 العقد الثالث ومطلع الرابع . فترنيف Trenev يأخذ موضوعاً من  
 القرن الثامن عشر له «ثورة بوجاشوف» (١٩٢٥) Pugachevshchina ،  
 واسكندر افدوكيموفتش كورنيشوك Alexander Evdokimovich  
 Korneichuk الذى يعالج لغرق الأسطول في البحر الأسود في لغرق  
 العمارة البحرية ، (١٩٣٤) Gibel eskadri يرتد إلى الوراء قرناً بحثاً  
 عن موضوع مسرحية «بوجدان كلنيتسكى» (١٩٣٩) Bogdan KmeInitski .  
 وهناك مؤلفون آخرون غديدون يرتادون أحداث العهود  
 الغابرة .

فانتشار هذا الاهتمام الذى يكاد يكون عالمياً يبرر إذن تأملنا  
 للدراما التاريخية على حدة ، على الرغم من أننا اذ نفعل هذا يجب ان  
 نتذكر أننا في شخصنا للتأثيرية والتعبيرية والكوميديا وما شابهها قد غطينا  
 جزءاً من مجال البحث . إن مسرحيات عديدة لبرايدى وشيروود ، على  
 سبيل المثال ، تبحث عن موضوعاتها في سجلات التاريخ . بل إن عملاً مثل  
 « ومن ثم الى المنخدع » And So to Bed هو كوميديا تاريخية .

## المسرحية التاريخية في فرنسا

ومقدرات هذا الطراز الدرامي في فرنسا تصلح مثلاً . فهي تكشف بجلاء عن المفزى الأعظم في التطور الحديث لهذا الشكل — تكشف عن انطلاقه الفجائي من تناول مادة زاهية على نحو مبهم هروبي في أهم الأحوال وأغلبها ، الى السعى الواضح من جانب المؤلفين لربط موضوعاتهم المختارة بأحداث الحاضر . إن لنا جديداً يعزف هنا ، لنا مغايراً لذلك الذى جلجل على أيدي شيلر وأتباعه .

خذ مثلاً اليزابث ، امرأة بلا زوج ، (Elizabeth, la femme sans homme) لاندريه جوسيه André Josset ، ذلك العمل الذى تبدى فيه عين المحلل النفسى النافذة منصبه على الملكة وفلتاتها مع إسكس . إن جوسيه يسقط الزغارف المبكرة ويقلل من المألوفات ، وبذلك ينجح في عزل شخصياته وفي إعطائهم أبعاداً إنسانية . لقد عرض موضوع اليزابث وإسكس على خشبة المسرح مرات كثيرة ، لكنه نادراً ما عرض بمثل هذه القوة . و آل بورجيا ، الأسرة العجيبة ، (Les Borgia, étrange famille) لنفس المؤلف لا تكاد تسلب اليزابث حداثتها . غير أنه ما من شك في أن جوسيه يستحق اهتمامنا كمسرحى ولو من أجل هذه المسرحية وحدها .

وهناك صفة مغايرة في النوع لكنها متفقة في القوة تبرز في دافاليون

الأوحد، (١٩٣٦) Napoléon l'unique لبول رينال، وهو مؤلف  
لاحتناء من قبل في مجال آخر . ورينال أيضاً يستبعد الزوائد ويركز  
انتباهه على الامبراطور وامراته جوزفين ، فنختق الأحداث ، وتنبعث  
من الماضي روحان تتكشفان لنا في جلاء باهر بل مقلق .

والى هذا الميدان يأتي هيرمان كلوسون Herman Closson  
البلجيكي بروح جسارة ومخاطرة، روح سعى فرح، وروح سخرية كذلك .  
فمرحياته د جودفرواد وبويون ، (١٩٣٣) Godfroid de Bouillon  
و د أبناء آيمون الأربعة ، (١٩٤١) Les quatre fils Aymon  
تبرزان بهائهما وحيويتهما وتندرهما من بين أعمال هذا النمط  
الآخرى . وهناك لهذا المؤلف مسرحية متأخرة تصور الحياة الاليزابيثية  
هى : شكسبير أركوميديا المخاطرة ، (١٩٤٦) Shakespeare ou  
• la comédie de l'aventure

وفي هذا النمط بالذات لم يتحقق لكاتب إبان الستين الاخيرة أكثر  
ما تحقق لفرنسوا بورشيه François Porché . إن مسرحياته المبكرة  
غير هامة ، لكنا إذ نجىء إلى د ملك وسيدتان وتابع ، ( ١٩٣٤ )  
Un roi, deux dames et un valet نقر بأننا أمام مسرحية لاتنسى .  
فالملك (لويس الرابع عشر ) يبقى خارج خشبة المسرح طيلة الأحداث  
جميعاً ، ويتسلط الضوء على مدام دومتينيون و مدام دومنتسيا  
وعلى التابع بوتان . وتحت رقة البلاط ونعمته تتصارع العواطف في  
سعيها للظهور . وفي الواقع أن حدة الدراما تجىء من الطريقة التي يدير

بها بورشيه ضرباً من تراشق ساخر بين الآداب المصطنعة في الوسط  
الروسي وبين العواطف المستترة في ثنايا الحرائر المطرزة والمجاملات  
المقتنة . وبفسس المعالجة تمتاز والعنراء ذات القلب الكبير ، ( ١٩٣٥ )  
La Vierge au grand coeur حيث ينفذ بورشيه إلى العواطف الداخلية ،  
فيسوغ بذلك اختياره لموضوع كان جد مألوف على خشبة المسرح من  
قبل ، موضوع جان دارك . وله عمل آخر مشهور هو « الشروق » ،  
( ١٩٤٦ ) Le Lever du soleil ، وقد كتبه بالاشتراك مع مدام  
سيمون .

وهناك أيد كثيرة زودت خشبة المسرح الباريسي بأعمال من هذا  
الطراز . فسرديات رومان رولان Romain Rolland تكاد تكون  
كلها تاريخية الموضوع . وهي تختار لمعالجتها حقبة الثورة الفرنسية ،  
وتتطلق من « دانتون » Danton سنة ١٩٠١ إلى « لعبة الحب والموت » ،  
Le jeu de l'amour et la mort سنة ١٩٢٥ . ويتضح بجلالة اتجاه  
هذا المؤلف بصورة عامة إلى جعل موضوعه يخدم أغراضاً رمزية حين  
تقارن أعماله التاريخية بالخليط العجيب من أنماط الشخصيات الخيالية  
للمجاعة التي تملك « ليلولي » Liluli ، عمله الساخر المفرق في الخيال .  
ويقطع ساشاجتري سلسلة كوميدياته ليقدم « دوييرو » ( ١٩١٨ )  
Deburau ، و « باستير » ( ١٩١٩ ) Pasteur ، و « بيرانجي » ( ١٩٢٠ )  
Beranger ، و « موزار » ( ١٩٢٥ ) Mozart ، مثله في ذلك مثل ادوار بورديه  
إذ يغاير سيده الساخر بمعالجته حكم هنري الثالث في مسرحية « مارجو » ،  
( ١٩٣٥ ) Margot ، ومثل جان سارما حين يلتقي في وسط مسرحياته

الأخرى بمسرحية « السيدة الخامسة عشرة » ( ١٩٢٥ )  
 Jules Supervielle ، ومثل جول سورفيي، Madame Quinze  
 يقدم لنا « بوليفار » ( ١٩٣٦ ) Bolivar . ويمكننا أن نذكر مع  
 هؤلاء المؤلفين بول دوماسي Paul Demasy بسبب سلسلة أعماله  
 الدرامية المستوحاة من الكتاب المقدس والكلاسيكيات . وأهم  
 هذه الأعمال « دليلة » ( ١٩٢٦ ) Dalilah و « مأساة الإسكندر »  
 • La tragédie d'Alexandre ( ١٩٣٣ )

ويمكن أحد الاهتمامات الرئيسية لهؤلاء المسرحيين بالموضوعات  
 المأخوذة من الماضي في الكيفية التي يمكن بها التعليق على  
 الحاضر باختيار موضوع من العصور الماضية . وهناك حافظ آخر  
 لبعضهم مبعث إدراكهم أن لا أمل في الدنو من الصفة التراجيدية  
 إلا بتناول قصة من الزمن البعيد . ومن الواضح إذن أن نفس الدوافع  
 التي تقود بعض المؤلفين إلى اختيار أحداث تاريخية فعلية تفرى آخرين  
 بالاستدارة إلى الأسطورة القديمة . ونحن إذ ندرك هذا يمكن أن نشعر  
 بأننا محقون في أن نربط مع هؤلاء المؤلفين المذكورين آنفا إسم كاتب  
 مسرحي تميز بمالجه لما هو أسطوري ، ويمكن أن نتعرف به في  
 النهاية كأعظم كاتب مسرحي فرنسي في العقد الثالث ، ذلك هو  
 جان جيرودو • Jean Giraudoux

وقد اتخذت مسرحيات جيرودو أشكالا متباينة . فهو يظهر أمام  
 الجمهور لأول مرة سنة ١٩٢٨ بمسرحية رمزية عجيبة تدعى « سيفريد »

Siegfried يحكى فيها قصة جندى فرنسى جريح تنقذه امرأة ألمانية ،  
وإذ يشفى ينسى حياته السابقة كلية ويربط نفسه ببلده الجديد حتى يغدو  
قائداً بارزاً فى الرايخ النازى . غير أنه من الواضح أن موضوعاً كهذا  
لا يتيح لهذا المؤلف المجال المناسب لإبراز مواهبه . وهذا المجال  
سرعان ما نشاهده إذ تنتقل من مسرحيته الأولى إلى مسرحيته الثانية  
« أمفثريون ٣٨ » ( ١٩٢٩ ) Amphitryon 38 . ومنذ ذلك الحين  
وهو يد خشبة المسرح بمسرحيات عديدة يمكن أن نذكر من بينها  
« جوديث » Judith ( ١٩٣١ ) ، و « فاصل » ( ١٩٣٣ )  
Intermezzo ، و « حرب طروادة لن تقع » ( ١٩٣٥ ) La Guerre  
، و « الكترا » de Troie n' aura pas lieu ( ١٩٣٧ ) Electre  
و « إرتجالية باريس » ( ١٩٣٧ ) L'impromptu de Paris ، و « نثيد  
الإنشاد » ( ١٩٣٧ ) Cantique de cantiques ، و « سدوم وعمورة »  
( ١٩٤٣ ) Sodome et Gomorrhe ، و « مجنونة شايو » ( ١٩٤٥ )  
La Folle de Chaillot . ومع تباین هذه الأعمال ، من الكوميديا  
المضطنعة فى « أمفثريون ٣٨ » ، إلى محاولة الخيال المسرحى فى « إرتجالية  
باريس » ، ومن التأمل المرير فى « حرب طروادة لن تقع » ، إلى  
العاطفة التراجيدية فى « الكترا » ، فإنه ينساب عبرها جميعاً لحن منفرد  
لكنه مركب ، يتألف من فكرية دقيقة نافذة وعاطفة شاعرية غنية .  
ولعل أفضل طريقة لتقدير مدى عمله هى أن نأخذ معاً مسرحيته  
المبنيّتين على الأساطير الكلاسيكية : « أمفثريون ٣٨ » ، و « الكترا » .

ففى الأولى يأخذ جيرودو الأسطورة التى كثيراً ما استولت على خيال الكتاب المسرحيين فى الماضى ، وهو يعتقد أن روايته هذه لابد أن تكون المعالجة الثامنة والثلاثين للموضوع — ومن هنا يجرى عنوان مسرحيته — وهو يأتينا بتندر نافذ رشيق وإحساس رفيع يقيم الشخصية . إن أى امرئ شهد العرض الأعلى الباهر لهذه المسرحية ، حيث كان التمثيل والإخراج والديكور جميعاً فى توافق مع هدف المؤلف ، سيسلم بأن « امفتزيون ٣٨ » أسيتت معالجتها حين قدمت بالإنجليزية . وكان تحريرها إحدى محاولات س . ن هرمان الأقل إلهاماً . وعلى خشبة المسرح تبددت الرقة التى تكسو المشاهد الفرنسية بمعالجة الموضوع على هذا النحو البليد الذى نطن ألفريد لنت ولين فوتان يجب أن يتقاسما بسببه اللوم . إن شيئاً رقيقاً فى تناسقه جيلاً للغاية ابتدل وجر فى الرغام .

ومن موضوع هذه المسرحية الكوميدي ننتقل إلى الموضوع التراجيدي لد إلكترا ، التى تقدم لنا عدة أشخاص من خلق جيرودو إلى جانب شخصيات القصة القديمة التى أضفى عليها الزمن وقاراً . والبداية ذاتها توحى تماماً بجو المسرحية ، إذ يدخل غريب ( أورست ) فى رفقة ثلاث فتيات صغيرات من ربات القنعة الصغيرات ، ويلتقى ببستانى القصر :

الفتاة الصغيرة الأولى :

كم يبدو البستانى وسياً !

### الفتاة الصغيرة الثانية:

لم لا ؟ أنه سيتزوج اليوم .

### الفتاة الصغيرة الثالثة:

ما هو يا سيدى قصر أجائمون الذى تنشده !

الغريب :

واحدة عجيبه ! ... أليست عديمة التناسق ؟

### الفتاة الصغيرة الأولى :

لا . إن الجناح الايمن غير موجود . إنك تظن أنك تراه ،  
لكنه مجرد سراب . إنه كالبيتانى الذى يجىء إلى هنا  
ليسلكك . إنه لا يجىء . ولا يقدر أن يقول كلمة .

### الفتاة الصغيرة الثانية :

إنه سينق فقط أو يموت .

### البيتانى .

إن الواجهة متناسقة ياسيدى . لانصر أولاء الكاذبات  
الصغيرات التفاتا . إن ما يخدع العين هو أن الجناح الايمن  
مبنى بحجارة من بلاد الغال تمر خلال قنات معينة من العام .  
ويقول القرويون حينئذ إن القصر يبكى . والجناح الايسر

مجهول من رغام أرجوس الذى يثير لجأة في بعض الأحيان  
وحتى في الليل — دون أن يدري أحد لماذا . وحين يحدث  
ذلك يقولون إن القصر يضحك . وما يحدث الآن هو أن  
القصر يضحك ويكي معا .

وإذ هم يتحدثون تسمع القتيات الصغيرات في القيام  
بتمثيلية لبن .

الفتاة الصغيرة الأولى :

أتمثل أم لا ؟

الغريب :

دعهم يقرن بتمثيلتهن أيها البستاني .

الفتاة الصغيرة الأولى :

سأمثل كليتمسترا ، أم إلكترا ؟ أنتما مستعدتان لتقبل  
كليتمسترا ؟

الفتاة الصغيرة الثانية :

نحن مستعدتان .

الفتاة الصغيرة الأولى :

إن الملكة كليتمسترا ذات بشرة رديئة . إنها تضع الأحمر  
على وجهها .

الفتاة الصغيرة الثانية :

إن بشرتها رديئة لأنها تنام نوما رديئا .

الفتاة الصغيرة الثالثة :

إنها تنام نوما رديئا لأنها عاتفة .

الفتاة الصغيرة الأولى :

ممن تخاف الملل كما يتسئرا ؟

الفتاة الصغيرة الثانية :

من كل شيء .

الفتاة الصغيرة الأولى :

ما هو كل شيء ؟

الفتاة الصغيرة الثانية :

الصمت . الصوت .

الفتاة الصغيرة الثالثة :

الضوء . الضوضاء .

الفتاة الصغيرة الأولى :

فكرة أن منتصف الليل قادم ، وأن المنكبوت في نسيجه  
على وشك أن يتحرك من ذلك الجزء من اليوم الذى يجلب  
السعادة إلى ذلك الذى يجلب الشقاء .

الفتاة الصغيرة الثانية :

كل شيء أحرر لأنه دم .

الفتاة الصغيرة الأولى :

إن الملكة كليتمنسترا ذات بشرة رديئة . إنها تضع الدم على وجهها .

البستانى :

يا للحكايات السخيفة !

الفتاة الصغيرة الثانية :

إنها تمثيلية لطيفة جداً ، أليس كذلك ؟

الفتاة الصغيرة الأولى :

والطريقة التي نلحق بها النهاية بالبداية لا يمكن أن تكون أكثر شاعرية ، أليس كذلك ؟

وتتكشف المسرحية كدراسة حادة لمقت امرأة لا امرأة ، دراسة تمحكي في سلسلة من مشاهد حارة يسمونها مشاهدان بالذات إلى التعبير التراجيدي الحق : حديث إلكترا وأورست في الفصل الأول ، ومجابهة إلكترا لإيجست في الفصل الثاني . ومع تطور الحطة المسرحية تنمو ربوات النعمة من أطفال إلى نساء ، بينما يستبين موضوع الأحداث على نحو رمزي في حديث الشحاذا الذي هو ضرب من الجوقة ذوساق واحدة . لقد تجاسر جيروودو إذ أقدم على اختيار أسطورة إلكترا ، لكن عمله برر جسارته .

## فرقل وآخرون

وهناك عواطف واحتياجات فنية شبيهة يبدو أنها قد دفعت فرانز فرقل Franz Werfel النسأوى إلى كتابة المسرحيات التاريخية . وربما كان أكثر شهرة كقصاص ، إلا أنه كرس وقتاً وافراً للمسرح حيث تحول من تجارب الدراما الشعرية إلى محاولات لبث العصور الغابرة من جديد .

واقتصرته الحركة التعبيرية قرب بداءة سيله الفن . وتحت تأثيرها أتيح رومانسية خيالية بعنوان « ربة الظهيرة » ، ( ١٩١٩ ) Die Mittagsgöttin ، وعملا نبيل الطموح وإن كان عملا بعض الشيء بعنوان « الرجل في المرأة » ، ( ١٩٢٠ ) Der Spiegelmensch ، ينشد فيه على نحو محير أن يكشف عن ازدواج الطبيعة الإنسانية بشقها الذي يقدم الحب للبشر وشقها الآخر الأتاني المنطوى على نفسه . وهو كذلك يعالج الشخصية الازدواجية على نحو يكاد يكون إكليزيكيا ويجعلها موضوعا لمسرحيته « شفيجر » ، ( ١٩٢٢ ) Schweiger ، حيث نجد أن فرانز شفيجر ، وهو في الحقيقة فرانز فورستر قاتل الأطفال ، يشفى من جنونه بالتوهم المغناطيسى ، وتكتشف زوجته الحقيقة فتركه ، وتمود بعد أن ينقذ جماعة من الأطفال على نحو بطولى ، لكنها تعود بعد

فوات الأوان إذ تجده انتحر . وليست أبفواحدة من هاتين المسرحيتين ذات أهمية خاصة . لكن « أغنية العنز » ( ١٩٢١ ) Bocksgesang تقدم شيئاً آخر . إنها قصة مؤثرة على نحو غير عادى عن وحش ينبعث من صلب إنسانى عادى ، يترك بالرغم من ذبحه بذرته ليقبى جنسه المرعب . وفيها يقدم فرقل صورة مؤثرة للوحش الذى يكمن تحت مظهر الحضارة الإنسانية . والرمزية واضحة بسيطة ، بل لعلها أوضح مما ينبغى . لكن صفة الرمزية ليست هى التى تعطى المسرحية ميزتها . إن ما يرفعها فوق حشد زميلاتها العاديات هو نزعتها المسرحية الأصيلة الحادة وقوتها على الارتفاع — على الأقل فى مشاهد معينة — صوب الشواحق التراجيدية التى يندر الإرتقاء إليها .

ولعل من العسير أن يقال نفس القول عن « جواريز وماكسميليان » ( ١٩٢٤ ) Juarez und Maximilian وعن « بولس بين اليهود » ( ١٩٢٦ ) Paulus unter den Juden . أما عن القيمة المشهدية لمسرحية « الطريق الأبدى » ( ١٩٢٦ ) The Eternal Road ، التى ينبغى بالطبع أن ترجع أساساً إلى ماكس رينهارت ، فن الممكن أن تنسى سريعاً . وأولى هذه المسرحيات محاولة صادقة لتصوير المثالية والعجز مندجين فى ماكسميليان النعس ، المكبل فى شبكة من تحرره الأعمى ومن السياسة الأوربية ومن القومية المكسيكية الناشئة . إن ما يعوز هذه المسرحية هو صفة القوة التى ألهمت مشاهد « أغنية العنز » . لقد نسى فرقل أن مسرحية عن هذا الموضوع لا تقدم جواريز ،

تضاهى مسرحية « هاملت » من غير هاملت ، وأن التراجيديا تتطلب الإعجاب كما تتطلب الشفقة . والمفاهيم الفلسفية تهزل أيضاً من قوة « بولس بين اليهود » . وهي دراسة للواقف المختلفة تجاه الديانة المسيحية الجديدة ، مثلة في بولس من جهة وفي بطرس من جهة أخرى .

ومسرحيات مواطن فرفل وزميله القصاص إميل كوهين أقل نجاحاً بكثير . فبالرغم من أن مسرحيته « بيسارك » ( ١٩٢٢ — ١٩٢٤ ) « وفرساي » ( ١٩٣١ ) كتبنا بإخلاص ، وعلى الرغم من أنها تقدمان بعض المشاهد الشيقة ، فما لا تحمقان اليوم سوى القراءة البليدة . وليس بمقدورنا أن نصدر حكماً أرفع من هذا على « كلكتا ، ٤ مايو » ( ١٩١٦ ) ، وهي كذلك لمؤلف ألماني ليون فويختفانجر Lion Feuchtwanger . أما الدراسات التاريخية النمساوية لـ Hans Sasamann وفردناند بروكنر ( تيودور تاجر ) Ferdinand Bruckner (Theodore Tagger) وفردريك شريفوجل Erwin Kolbenheyer وإروين كولبنهاير Friedrich Schreyvogel فهي تنقسم بأهمية أكثر قليلاً . ولعل بروكنر هو أعظمهم خطراً ، ولو من أجل مسرحيته « اليزابت الإنجليزية » ، ( ١٩٣٠ ) Elizabeth von England . أما مسرحيته الأخيرة « كوميديا البطولة » ( ١٩٤٨ ) Herolsche Komödie فهي كمعظم مسرحياته الأخرى عمل تاريخي ، وتتناول بالمعالجة مدام دوستايل ونابليون .

وعم تعهد مثل هذه المادة التاريخية كثيراً من الاقطار .  
 وإلى جانب أولئك الذين ارتادوا دائرتها في إنجلترا وأمريكا، لا يتسنى لنا  
 هنا أكثر من أن نحاول أن نذكر باختصار بضعة مسرحيين يمكن أن نعتبرهم  
 ممثلين للحركة بوجه عام. فعلى رأس كتاب المسرح التاريخيين في أسبانيا  
 يوجد الإخوان مانويل وانطونيو ماكادو Manuel & Antonio  
 Machado . وقد اتضحت مواهبهما التي لا مراء فيها، وهى إحساس غنى  
 بقيمة الكلمة، وفنناذ حاد إلى الشخصية، وقوة تجعل مواقفهما جريئة شيقة،  
 اتضحت توأ في عملهما الدرامى الأول « ضربات القدر أو حويلانيو  
 فالكارسيل » ( ١٩٢٦ ) Des dichas de la fortuna ó Julianillo  
 Valcarcel ، وقع أحداثها في أيام فيليب الرابع . وفى بولندا نستطيع  
 أن نتجه إلى أدولف نوافتشسكى Adolf Nowaczynski الذى يعالج فى  
 مسرحية « المطالب بالعرش » ( ١٩٠٨ ) Car Samozwaniec موضوعاً  
 ألهم كثيراً من المؤلفين السلافيين . وتتمتع مسرحيته « ربيع  
 الشعب فى ركن هادىء من العالم » ( ١٩٢٩ ) Wiosna ludow w cichym  
 Zakatku بقوة الاصلالة، إذ تعالج ثورة لم تتم، لا فى لغة مظلمة تراجيدية  
 بل فى خفة تنسرب إلى القارىء أو المشاهد. وفى تشيكوسلوفاكيا يقودنا  
 نقر هذا الاتجاه إلى كتابات ستانيسلاف لوم Stanislav Lom من  
 هيلات مسرحيته التاريخيتين الأسطوريين « ديفين » ( ١٩١٩ ) Devin  
 و « زيزكا » ( ١٩٢٥ ) Zizka .

وتقدم لنا إيطاليا مسرحيين عديدين فى هذا المضمار . فيتجه جيوفانى  
 كافتشبولي Giovanni Cavicchioli فى « رومولو » ( ١٩٢٤ ) Romolo

ودلوكرتسيا، (١٩٢٥) Lucrezia إلى صور روما الأولى نصف البربرية  
ينشد الإلهام أما جيوفاتشينو فورانزو Giovacchino Foranzo فهو  
أقل من كافيتشولي من حيث الموهبة الأدبية، لكنه أكل إلى حد بعيد  
من حيث الصنعة . وهكذا غدا في وقت ما أكثر رواجاً تجارياً من أى  
كاتب مسرحى حديث في إيطاليا . وفي سنه الأخيرة حقق لاسمه ذيوماً  
— إن لم يكن ذكراً — باشتراكه في الكتابة مع بنيتو موسولينى  
نفسه . ومن بين أعماله الكثيرة تبرز كأعظمها جميعاً مجموعة المسرحيات  
الأربع التي تعالج زحف الثورة الفرنسية، وهي قصة بيشار، (١٩٢٣)  
Il conte di Brechard و الزهرة المثقلة النهمية ، ( ١٩٢٥ )  
I Fiordalisi d'ora و دانتون، (١٩٣٠) Danton و الأيام المائة،  
(١٩٣١) Campo di Maggio، وهذه بالاشتراك مع موسولينى . ولا  
تتمتع أية واحدة من هذه المسرحيات بقيمة دائمة ، لكنها كتبت جميعاً  
بمهارة مسرحية مؤكدة .

## المسرحية التاريخية في إنجلترا

ثبت في إنجلترا — كما ثبت في فرنسا وفي الأقطار الأوروبية الأخرى كذلك — أن الميل إلى الموضوعات التاريخية هو سمة مميزة للنشاط المسرحي بين سنتي ١٩٢٠ و ١٩٤٠ . ومن الواضح أن ذلك الحافز لم يمتد جذوته بعد . غير أن في إنجلترا تناقضاً فريداً ينبغي أن يلاحظ . فبمسرحية « أبراهام لنكولن » لنونكوتر Drinkwater ومسرحية « القديسة جوان » لشو، قدمت خشبة المسرح الإنجليزي للعالم عمليين مسرحيين أوحى بهما الرغبة الصريحة في استعمال المادة التاريخية بغرض تصوير فلسفة ما . ففي أحداث الحرب الأهلية الأمريكية وفي الصراع بين فرنسا وإنجلترا إبان القرن الخامس عشر رأى هذان المؤلفان شخصيات وقضايا تقي بحاجاتهما الكبرى . ويحيى التناقض حين نلاحظ أنه على الرغم من هذين المثلين العظيمين فإن كتاب المسرح الإنجليزي بوجه عام لم ينشدوا في معالجتهم للموضوعات التاريخية أن يجعلوا من الماضي تعليقاً على الحاضر . إن ما يميز مسرحياتهم بصورة عامة هو جهدهم الصريح لمجرد إحياء الماضي ، أو استعمال النهج التاريخي لنيل سبيل للإفلات من قيود الواقعية .

« وآل باريت في شارع ومبول » ( ١٩٣٠ ) The Barrets of Wimpole Street لرودف بزيار Rudolph Besier ، و « الملكة فيكتوريا » ( ١٩٣٤ ) Victoria Regina للورنس هاوسمان Laurence Housman . تتلأن هذا الاتجاه تماماً . فالأولى عمل يمتاز الكتابة لا ينشد إلا خلق مسرحية جذابة من قصة حبراوننج وإليزابث باريت ، والثانية

تنشد فقط أن تقدم في سلسلة الأحداث حياة الملكة العظيمة منذ ارتقائها  
 العرش حتى أيامها الأخيرة . وعلى نحو جديده تذرع الزباث ما كتوش  
 (جوردون دافيت) الحقبة التي وطنها شكسبير من قبل في « ريتشارد  
 الثاني » . فتقدم صورة مؤثرة حافلة بالالوان لذلك الملك النعس في  
 « ريتشارد بورديو » ( ١٩٣٢ ) Richard of Bordeaux . أما مسرحيتها  
 الأخيرة — « الشوكة الصغيرة الجافة » ( ١٩٤٧ ) The Little Dry  
 Thorn — فتوغل إلى مرحلة تاريخية أبعد لتتناول قصة الكتاب  
 المقدس عن ابراهيم وسارة . وتعالج جوان تيمبل Joan Temple  
 حياة تشارلز لام درامياً في « تشارلز وماري » ( ١٩٣٠ ) Charles  
 & Mary ، وحياة هنري السابع في « الوشاح المرقع » ( ١٩٤٧ )  
 The Patched Cloak . ويدخل رجناالبركلي Reginald Berkeley  
 فلورانس نايتنجيل إلى الحياة المسرحية في « السيدة ذات المصباح » ( ١٩٢٩ )  
 The Lady with a Lamp . ويتجه الفرد سانجستر Alfred Sangster  
 إلى تقديم صورة لأسرة أدبية شهيرة . في مسرحية « آل بروتي » ( ١٩٣٣ )  
 The Brontes . وبعد أن يعالج نورمان جنسبري Norman Ginsbury  
 دوقه مولبره في « الحاكمة سارة » ( ١٩٣٤ ) Viceroy Sarah  
 يخطو إلى الامام قرناً ليصور الوصى على العرش في « السيد الاول »  
 ( ١٩٤٥ ) The First Gentleman . وليس في واحدة من  
 هذه المسرحيات أى نقد إجتماعي ، ولا يذلل في أية واحدة منها  
 جهد لجعل الأحداث المسجلة تعليقات على وجودنا نحن . إن المؤلفين  
 جميعاً منكبون أولاً على إنتاج مسرحيات مؤثرة ، وثانياً على الكشف

عن الشخصيات، وثالثاً على بحث روح العصور التي يعالجونها بحثاً أميناً. وإلى جانب ذلك ، يبدى معظمهم الفرح الصريح إذ يجد نفسه وسط محيط يتبدى الأسلوب في حديثه والجمال في عيشه أكثر جلاء مما لها في حياتنا الحاضرة .

بل إن هذه الصفة الأخيرة تندو أكثر وضوحاً حين ننقل من محيط التاريخيات المحققة إلى محيط الخيالات ، إذ أن كتاب المسرح الإنجليزي فيما بين الحريين لم يكتفوا بما يستطيع التاريخ اعطاهم فعلاً. فكانوا كثيراً ما ينتقلون إلى خلق أحداث لأنفسهم تأخذ مكانها على نحو خيالي في عصر مضى أو تعرضها شخصيات أعطيت وجوداً خيالياً من قبل . وعلى هذا النحو أخذ سنجين أرفين St John Ervine شخص « تاجر البندقية » وانتقل بهم إلى طور جديد في رحلة حياتهم في « سيدة بلونت » ( ١٩٢٥ ) The Lady of Belmont . وأعمال أشلي ديوكس Ashley Dukes تمثل هذه الاتجاهات تماماً . فهو إلى جانب كتابة « تيل أولنشيغل » Tyl Ulenspiegel ( ١٩٢٧ ) قد أعطى المسرح واحدة من أحسن الكوميديات التاريخية الحديثة من حيث جمال الكتابة وخيال الفكرة ، وهي « الرجل المحمل بالأذى » . The Man with a Load of Mischief ( ١٩٢٤ ) .

وهناك رفيق لديوكس في بحثه عن أسلوب وفي اكتشافه أن فرصة ممارسة الأسلوب تكن في مشاهد من الماضي . هذا الرفيق هو كليفورد باكس Clifford Bax الذي راح ينشد الانطلاق من المشهد

المعاصر بإصرار يفوق إصرار أى مؤلف آخر . وعمله يتمد من خيالات طليقة مثل ذلك الضرب الذى تقدمه «جنون منتصف الصيف» (١٩٢٤) Midsummer Madness عبر المسرحيات التاريخية مثل «الوردة بلا شوك» (١٩٣٢) The Rose without a Thorn التى تستحق الذكر ، وموضوعها هنرى الثامن ، إلى محاولات تجريبية من مثيلات «سقراط» (١٩٣٠) Socrates ، حيث يبذل محاولة لإضفاء صفة مسرحية على الحوار السقراطى . وباكس كما توحى هذه المسرحية المذكورة أخيراً أقل اهتماماً بالحركة منه بالكلمات . إنه يركز إهتمامه على الحوار ، وقليل من كتاب العهد الحاضر من يتعدى رفعة إحساسه بالعبرة المنمقة . إن ما يقلقنا هو أنه يميل إلى فقدان الفاعلية الدرامية فى سبيل الكلمات الفنية كما يتضح من مسرحيته الأخيرة «النسر الذهبى» (١٩٤٦) The Golden Eagle ، وهى مسرحية أخرى عن ماري ملكة إسكتلندا .

## ماكسويل أندرمون والمسرحية التاريخية

في أمريكا

ورواج المسرحية التاريخية في أمريكا ليس أقل جلاء من رواجها في الاقطار الأخرى. فعلى الرغم من الطابع القوي للأسلوب الواقعي على خشبة مسرح نيويورك فإن كتاب المسرح استداروا إلى الماضي واحدا بعد آخر. لكن ينبغي ملاحظة أنه بينما اتجه الكتاب الإنجليز إلى تجنب استعمال مادة من الماضي كتعليق على الحاضر، فإن المؤلفين الأمريكيين نحووا إلى متابعة سبيل معاكس لهذا على خط مستقيم، وراحوا يسعون وراء موضوعات لعلها تعينهم على إطلاق أحكام اجتماعية على القرن العشرين.

وظل هذا الاهتمام الشجوى بالسنين الفائرة يعضى لونا على مسرح كان من الممكن أن يقدو من دونه ثقيلاً ألبماً طيلة عشرات من السنين. ويتخذ هذا الاهتمام أحيانا شكلا مفرقا في الخيال على نحو ما تمثله «ميدان بركلي» ( ١٩٢٦ ) Berkeley Square لجون بولدرستون Jonn Balderston، وفيها يرتد رجل معاصر عن طريق السحر إلى القرن الثامن عشر. وفي بعض الأحيان ينطلق في موسيقيات من مثيلات

«أوكلاهوما» (١٩٤٥) النيرة. وأحياناً يكتفى بمجرد التسجيل كما في مسرحية دوروثى جاردنر Dorothy Gardner «شرقاً في عدن» (١٩٤٧) Eastward in Eden، وهى دراسة لإميلى ديكنسون Emily Dickinson. وغالباً جداً ما يتخذ شكل تسجيلات أمينة إلى حد معقول لأحداث من الماضى مع الاهتمام بتلك السمات التى يبدو أنها تتمشى مع لاداتها المعاصرات. وهكذا يكتب أ. ب. كوتكل E.P.Conkle مسرحيته «مقدمة إلى المجد» (١٩٤٨) Prologue to Glory التى تمالج مراعاة أبراهام لتكولن، ويختار سيدنى كنجسلى Sidney Kingsley أيام جفرسون وهاملتون موضوعاً له فى «الوطنيون» (١٩٤٧) The Patriots. وهاريت بيتشرستوهى موضوع «هاريت» لفلورانس رايرسون Eloreence Ryerson وكولين كليمنس Colin Clémens. ويمكن أن تعتبر هذه الأمثلة الثلاثة نازجاً لأعمال أخرى عديدة قدمت بين سنتى ١٩٢٠ ، ١٩٤٠ .

وفى هذا المجال كاتب مسرحى بالذات يتطلب تحسناً خاصاً . فسرديات ما كسويل أندرسون بوجه عام يمكن أن تعتبر مخففة ، لكنها عظيمة فى إخفاقاتها . فما من مؤلف مسرحى فى عصرنا له آراء أكثر رفعة وأكثر وضوحاً عما ينبغى أن يكون عليه المسرح . وما من مؤلف آخر بذل جهوداً أكثر حملاً كي يعيد وضع تمثال التراجيديا فى محرابها الذى ترك خاوياً وقتاً طويلاً . قال أندرسون مؤخراً : « لقد وجدت دياتى فى المسرح ، وهو آخر مكان كنت أتوقع أن أجدها فيه ، وحيث سيعتقد

القليلون في وجودها . لكنها هناك ، وأى إنسان من بينكم يحاول كتابة المسرحيات سيهد نفسه يخدم هذه الديانة ولو فقط لأنها سبيله الأوحيد إلى التجساح . وسيكتشف ، لو أتم تلذذته ، أن المسرح هو الزمز الفني الأساسى للصراع بين الخير والشر داخل نفوس البشر . إن لآندرسون رؤيا حقّة . وهو يعلم بأن دار التمثيل في عهدنا الحاضر قد ضحت بالاهتمامات الأرحب في سبيل تقديم مجرد تسلية عابرة . وهو مقتنع أنه ما لم نستطع استرداد الصفة التى بعثت « أوديب الملك » Oedipus Rex أو « هاملت » ، فإن المسرح سيموت خواراً أو سينحط ، فيغدو شيئاً تافهاً في حياتنا . وحتى أولئك الكتاب الذى يحتضنون في أعماق قلوبهم الرغبة في إدخال أشياء حيوية وجذابة قد فشلوا في رأيه . فما زادوا على أن جاءوا إل خشبة المسرح بعناصر صحفية .

وطيلة سبيله المسرحى راح أندرسون يسعى بشتى الطرق إلى تحقيق رؤياه . ومسرحيته الأولى ذاتها — « صحراء بيضاء » ( ١٩٢٣ ) White Desert — كانت محاولة في المحيط التراجيدى . وحين فشلت هذه شرع في كتابة عدد من المسرحيات بأسلوب أكثر واقعية — « بمن المجد » ، ( ١٩٢٤ ) What Price Glory ( مع لورانس ستولنجر Laurence Stallings ) وهى كشف مرير عن الجندى البطولى ، و « أطفال السبت » ، ( ١٩٢٧ ) Saturday's Children وهى كوميدىا بورجوازية ، و « آلهة البرق » ، ( ١٩٢٨ ) Gods of the Lightning ( مع هارولد هكرسون Harold Hickerson ) التى تكاد تنفكك بعض مشاهداتها تحت وطأة غضبه لقضية ساكو — فارتزى .

غير أنه في إبان هذا الوقت يتكشف عدم رضا داخلي بالحوار  
الواقعي الثرى، حتى أننا لانحس أية دهشة إذ نجد أندرسون في سنة ١٩٣٠  
يرتد إلى التاريخ والنظم في «الزابت الملكة» Elizabeth the Queen،  
التي تبعها سنة ١٩٣٣ لبثها «مارى الإسكتلندية» Mary of Scotland.  
وبين هاتين تجيء مسرحية هندية — «الليل فوق تاورس» (١٩٣٢)  
Night over Taos وهي أيضاً على النهج الشعري . ولجأة يغزو محيط  
ملهاة المزم السياسي في «كلاداريك» (١٩٣٣) Both your Houses .  
وفي «وادي فورج» (١٩٣٤) Valley Forge يسمى من جديد إلى  
موضوع تاريخي، فيجده هذه المرة في حياة جورج واشنطن . وفي السنة  
التالية يهز رواد المسرح والتقاد بتقديم «زمرة الشتاء» (١٩٣٥)  
Winterset، مسرحية منظومة عن رجال العصابات . أما «النصر بلا  
أجنحة» (١٩٣٦) Wingless Victory، وهي دراسة شيقة لمشكلة اللون  
في القرن التاسع عشر، فتخفق إخفاقاً تاماً . ولكنه  
يحاول شيئاً جديداً في الكوميديا التنظيمية «تور العالي» (١٩٣٦)

High Tor . وفي «تمثيلية الملوك» (١٩٣٧) The Masque  
of Kings يبحث عن موضوعه في فيينا وفي مشكلة بلا حل : كيف  
حدث أن مات الأمير رودلف . و«عطلة النيويورك» (١٩٣٨)  
Knickerbocker Holiday، وهي عن نيويورك القديمة، فانتازيا موسيقية  
مرحة غير أنها لاذعة على نحو غير مباشر . وينتقل إلى الحرب  
الأهلية الأسبانية سعياً وراء قصة لمسرحية «كاي لارجو» (١٩٣٩)  
Key Largo . وتحملنا «رحلة إلى أورشلیم» (١٩٤٠) Journey to

Jerusalem إلى فلسطين التوراة . و « شمعة فى الريح » ( ١٩٤١ )  
 Candle in the Wind تعالج حدثاً يتخيله فى الحرب العالمية الثانية .  
 وهذه الحرب تزوده أيضاً بالصورة الخلفية لـ « عشية سانت مارك » ( ١٩٤٢ )  
 و « Eve of St Mark » و « عملية العاصفة » ( ١٩٤٤ ) Storm Operation .  
 والمصاعب التى يعانىها الشباب فى التكيف مع الحياة المدنية من جديد  
 هى موضوع « مقهى تروكلين » ( ١٩٤٦ ) Trukline Café . وفى  
 « جوان بنت اللورين » ( ١٩٤٧ ) Joan of Lorraine يقوم بتجربة على  
 نمط أسلوب بيرانديللو : الممثلون يتمرنون على إلقاء المسرحية بينما  
 يناقشون الطريقة التى ستعالج بها الشخصيات .

إن فى أعماق أندرسون تنوعاً يكاد يكون ملبسلاً ، يرمز فى  
 حد ذاته إلى فشله فى اكتشاف وسيلة تفى بحاجاته تماماً . إنه رسول  
 يحلم سدى بالمعبد الملائم لروايه ، يزور الآن داراً ثم يخلقها إلى دار  
 أخرى من دور العبادة الكثيرة . إن ما نراه هنا ليس تحولاً فى الغاية  
 مثل الذى أضر بالعمل الخالق لها وبتان ، لكنه بالآخرى بحث قلق عن  
 وسيلة يمكن عن طريقها تحقيق غاية واحدة بارزة .

ولعلنا نستطيع أن نسلم بأن السبب الرئيسى فى فشل تجسده غاية أندرسون  
 فى القباب المسرحى مادياً يكمن فى عصرنا الحاضر أكثر مما يكمن فى  
 أندرسون نفسه . ولا شك أن هناك من بين مسرحياته أعمالاً كثيرة  
 ذات لحوى أقل ، وأن مسرحياته الإليزابيثية تطلها  
 الأصداء الشكسبيرية . وأن أعماله الأخيرة بالذات تفشل فى

السمو إلى جلال المناسبة التي نحيها . ولا بد أن نتعرف بأن قصة  
 المثلة الأمريكية ، وشمعة في الريح ، التي تنقذ حبيبها الفرنسي وتبقى  
 نفسها في أيدي الجستابو تبدو مصطنعة الفكرة ، وأن موضوع « عشية  
 سانت مارك » بشخصيتها الرئيسية كوزير وست يبدو مفرط العاطفة  
 إلى حد ما . ولا شك أيضاً أن الأحاديث الفلسفية في مسرحيات عديدة  
 له لا بد أن تبدو لنا وقد أعوزها الرسوخ . أما فيما يتعلق بالتعبير ،  
 فهي مصاغة في كلمات تخلف أترا استاتيكيّاً لا ديناميكيّاً ، ذلك الأثر الذي  
 يعرف عظام المؤلفين كيف يبعثونه عن طريق الصورة المحركة واستعمال  
 الكلمات القلقة .

كل هذا يمكن أن يسلم به على الفور . ومع ذلك تبقى حقيقة لا يمكن  
 إنكارها وهي أن الرجل الذي خلق مشاهد اسدرا في زمرة الشتاء ، يحتضن  
 في داخله رؤيا وقوة محرمتين على معظم رفاقه :

اسدواس :

نعم إذا وافقت الخلق  
 أن أولئك الذين يموتون لجأه هم فقط الذين يحق أن ينتقم لهم .  
 لكن أولئك الذين تتآكل قلوبهم قطرة قطرة  
 قليلا قليلا وبالتدريج حتى يتحملوا  
 كل ما يستطيعونه ، ويموتون ، هذه المينات  
 تمضي الآن دون عقاب مثلما تمضي أبداً . إنما في شبابنا  
 نؤمن بما نرى ، وفي كبرنا

تذكر أن ما نرى هو رسم فى الهواء  
وبناء على الماء . ليس من ذنب تحت السماء  
كما أنه ليست هناك سماء حتى يعتقد فيها الناس —  
ولا أرض هناك حتى يراها الناس وينطقوا  
قائلين أن هذه هى الأرض .

جارت :

أنا أقول إذن أن هنا أرضاً  
وأقول إننى مذنب فوقها ، مذنب كالبحيم

استداس :

لكنك لا تحمل ذنباً حتى يعرف ذلك —  
إلا إن أردت . إن الأيام تمر كشريط الخيالة ،  
كقرطاس طويل مسطور ، كستار مصور  
ينبعث من الظلمة إلى النار  
حتى يستهلك تماماً . وعلى هذا الستار  
تجرى الأصوات وتنعكس رموز البشر  
وتخفق الحياة كظل  
ينطلق نحو الاله . إن ما يراه البشر فقط  
يوجد فى ذلك الظل . لم ينبغى أن تمض وتصرخ .

لقد كنت أنا هناك في الستار المخيل .

هناك في وميض المسدس ذاك حين قتل الرجل .

كنت هناك ، وكنت واحداً ، وأنا ملطخ بالدم !

دع الريح

والنار تذروا ن تلك الساعة خارج نطاق الزمن

وخارج نطاق العقل ! هذا الشيء الذي يسميه الناس العدالة

هذه الحية العمياء التي تصرع الناس في الظلام

إذ يفقدون الغضب صوابهم ، إبعاد عنها يدك .

مر بجانبها في سكون — لنفسها ، انمها !

آه يا ولدي ، يا ولدي — كن ذا شفقة !

ولعل في هذه الأحاديث دلالة عما طاق أندرسون عن تحقيق ما هو

أكثر . يقول أسد راس : « ليست هناك سماء حتى يعتقد فيها الناس » .

والناس في أيامنا قد كفوا عن الاعتقاد ، ونكاد نستطيع القول بأنه لا توجد

التراجيديا دون إيمان ، لأن التراجيديا هي أساساً ميتافيزيقية ودينية .

وهكذا فنحن إذ يعوزنا إيمان مشترك فيها بينما لا نعطي الكاتب

المسرحي الذي يهدف إلى التعبير التراجيدي أي أساس يقف عليه عبارة

واحدة تتغير قليلاً وتجد صدى دائماً في مسرحيات أندرسون هي عبارة

مبوفى و زمرة الشتاء ، إذ يصيح : « الآلهة المشرقة الساخرة » . وتظهر في

مكان آخر: وآله مظلمة، وآله قاسية، ونفس صيغة الجمع التي تطلق على اللاهوت ذات دلالة . إن العبارة خاوية من المعنى إذ ما من اعتقاد يسند لها، وكنتيجه لذلك لا يستطيع أندرسون إلا أن يخبر بأنما حين يواجه تعاسات الحياة . إن لير حين يخاطب القوى المساوية في مشهد العاصفة ، يمد ذراعيه إلى أعلا صوب وجود حقيقي ، أما حين يخاطب ميو الآلهة المشرقة الساخرة فهو يستدير نحو فراغ هائل خاو من الفضاء الكوني . إن ظروف العالم الذي نعيش فيه تكاد تحرم على الكاتب المسرحي أن يدرك ما كان أندرسون يعني إدراكه : الرعب المنعش والصفاء الأليم للفهوم التراجمي الحق .

غير أن الرغبة موجودة . وإذا نلاحظ وجودها في عمل أندرسون نتذكر ثانية ذلك الاتجاه الذي ناقشناه من قبل — اتجاه كثير من كتاب العقدين الثالث والرابع إلى ارتياد محيطات الإيمان الديني والتساؤل الميتافيزيقي . وقد سجلنا في خلال هذه الدراسة أعمالا مسرحية مبنية على موضوعات من الكتاب المقدس أو على موضوعات أسطورية متداولة . وحين نضيف إلى هذه أعمالا أخرى كثيرة مثل « يوسف من الرامة »، ( ١٨٩٨ ) Joseph d' Arimathée لجابريل تراريو Gabriel Trarieux ، و « حبيب المسيح » ، ( ١٨٨٨ ) L' amant du Christ لرودلف دارزنز Rudolph Darzens ، و « رؤيا يعقوب » ، ( ١٩١٨ ) Jaakobs Traum للنمساوي رتشارد بير — هوفان Richard Beer- Hofmann ، و « الوقعة بشمشون » ، ( ١٩٢٣ ) La cattura di sonsona

للإيطالي ألبرتوسبايني Alberto Spaini ، لابد أن نسلم بأنه في هذا المحيط يكمن طور من أعظم الأطوار المميزة للسرّح منذ عهد الامبراطور والجليلي ، لإيسن . إن الناس قد يجدون من الصعب الاعتقاد في عالم تحيطه الماديّات ، لكنهم يرغبون في الاعتقاد . وقد يجدون من الصعب الهروب من قيود الواقعية الدرامية ، غير أن مشيئة السّمي وراء التعبير بأشكال لا تمت إلى الشكل الواقعي موجودة في كل مكان .



## الفصل السابع

### بعث الدراما الشعرية

كان مكسويل أندرسون Maxwell Anderson أكثر شجاعة من أى مؤلف مسرحى قديم حين أقدم على محاولة خلق دراما تراجيدية من مادة معاصرة . فقد كان مؤلفو المسرح منذ عهد آشيل Aeschylus فصاعدا يجدون أن البعد فى الزمان والمكان يكاد يكون جسوهرياً لعرض روح التراجيديا عرضاً مرضياً كاملاً . بل ربما كان أندرسون نفسه واعياً لعدم احتمال تحقيقه كمال التعبير فى موضوع يختاره من دنيا يومه السفلى .

غير أن المحاولة تشكل رمزاً وتحدياً . فبكتابته « زمرة الشتاء » Win.erset هو أندرسون كثيراً من رفاقه، فتحققوا من أن مسرح هذا العصر ، إذا كان له أن يظفر بالسمو، فلا بد أن يعد من جديد للترحيب بالتفاعلات الشعرية لإبداعية المصاغة فى لغة لائقة. ولم يعمل أى مؤلف مسرحى حديث آخر أكثر مما عمل أندرسون فى مضمار محاولة إدخال هذا المفهوم فى إطار المسرح التجارى العام .

## التجريب الشعري في أمريكا .

ويدرك أندرسون أنه إذا كان لهذه المحاولة أن تنجح فيجب أن تجد لها قالباً شعرياً آخر غير قالب شكسبير ، وذلك على الرغم من أنه هو نفسه واقع تحت تأثير شكسبير إلى حد ليس يسير ، حتى أننا في « زمرة الشتاء » — ذات القصة الحديثة عن اللصوصية — نقين في خلق ميرو أصداء واضحة من « هاملت » . وهو يتخذ مشهد العاصفة في « الملك لير » ، مثلاً يحتذى به في رسم أحد المشاهد الرئيسية في المسرحية ، بينما ترتبط قصة ميرو وميرتامن ارتباطاً وثيقاً بـ « روميو وجوليت » . ومع هذا فقد حاول أندرسون بشطرته ذات الضربات الأربع وبالخرجات التي سمح بها لنفسه ، أن يجد أداة أفضل انسجاماً مع الحديث اليومي من الشعر الاليزابيثي غير المقفى . وهو بتشكيله لهذه الاداة يبدو متوافقاً مع ما ينبغي أن نعتبره من أعظم بشارت خيبة مسرحنا رجاء وتوفيقاً .

لقد بدأ شعراء المسرح يفهمون في غضون السنوات القليلة الماضية فقط أنه قبل أن تتمكن من بحث أية دراما شعرية فيما بيننا ينبغي أن نوجد وسيلة للتعبير ترتبط بحديثنا الجارى بنفس العلاقة التي كان يرتبط بها الشعر غير المقفى في القرن السادس عشر بالحديث الجارى لصحاب شكسبير . وكان السبب لفشل كل الجهود لإعادة بناء الدراما الشعرية في القرن التاسع عشر هو بالذات أن الأوزان الاليزابيثية اعتبرت نموذجاً ينبغي أن يسعى نحوه الكتاب اللاحقون ، وكنتيجة لذلك غدت

الأوزان التي كانت في يوم ما حيوية، لأنها مرتبطة بالحقيقة الحية ارتباطاً  
جوهرياً، مصطنعة بليدة أو ذات نغمة خطائية في أحسن حالانها .

فتجارب أندرسون في الشكل الفني للتعبير ذات أهمية قصوى إذن،  
وإدراكنا لأهمية جهده يزداد حين نلاحظ أن عمله يستتبع عمل كثيرين  
آخرين . ففي « رعب » ( ١٩٣٥ ) Panic وجه أرشيبولد ماكليش  
Archibald Macleish نفسه عن وعى إلى مهمة الإنصات إلى الحديث  
الأمريكي الجاري وإلى تشكيل قالب نظمي مفسج معه . ربما لم تكن  
النتيجة ناجحة تماماً ، إنما المغزى هو الاعتراف بالحاجة إلى المحاولة  
العائدة لمواجهة هذا الموقف . ومنذ ذلك الحين راح ماكليش يحرب  
في مجال الدراما الإذاعية ، إذ أنتج « سقوط المدينة » ( ١٩٣٧ )  
The Fall of the City و« غارة جوية » ( ١٩٣٨ ) Air Raid ،  
وهما عملان مشهوران نجح فيها إلى حد يثير الإعجاب في إثارة انفعال  
بالرعب المتزايد .

قبل ذلك كانت إدنا سانت فنسنت ميلاي Ed na St. Vincent Millay  
تتشدد — في أسلوب جيل سابق — أن تبدأ دراما شعرية جديدة في  
مصرحتها « أغنية تعاد من البداية » ( ١٩٢١ ) Aria da Capo  
وهي قطعة ذات فصل واحد تمحو إلى التصنع وإن كانت رشيقة ،  
وفيها تضع كلا من بيرو وكولومبيان — بتداعيهما العايب — جنباً إلى  
جنب مع الممثلين التراجيديين ثيرسس وكوريدون . غير أن هذا المجهود  
الأول لم تعقبه جهود مشهورة أخرى ، إذ أن « المصباح والنافوس »

Two The Lamp & The Bell ر « امرأتان وعنوان وملك » ،  
 Slaterns & a king (كلتاهما في سنة ١٩٢١ ) لا اعتبار لهما  
 كمسرحيتين . إنما « تابع الملك » ، ( ١٩٢٧ ) The King's Henchman  
 فقط ، وقد كتبت لموسيقى ديمز تايلور Deems Taylos ، هي التي تمجيز  
 ولو تقريباً خففاً ، وذلك بالآخرى لأصالة أدنا سانت فنسنت ميلاي  
 في انتقاء انجلترا السكسونية كموضوع لها ، لا لا ميازها في معالجة  
 حبكة المسرحية . إن إدنا سانت فنسنت ميلاي هي بالتأكيد شاعرة  
 أكثر منها مؤلفة مسرحية .

وعلى الرغم من كل التجارب الكثيرة ، ومن نجاح ماكسويل  
 أندرسون في كسب فوز شعبي بمسرحياته العدة التي كتبت عن عمد من  
 أجل خشبة المسرح التجاري ، يجب أن نتفق على أن الدراما الأمريكية  
 لا يزال يتسلط عليها النمط الواقعي تسلطاً قوياً . وقد يحى تحول  
 عنيف ، لكن إلى أن يحدث ذلك فلا نستطيع أن نسجل سوى محاولات  
 جريئة مثل « زمرة الشتاء » ، محاولات متفردة في معظمها عن الدنيا  
 التي شهدت مطلعها .

### ت . س . اليوت وبعث المسرحية الشعرية في إنجلترا

غير أننا يجب أن نلاحظ أن المؤلف الذي كان مسؤولاً إلى درجة  
 ملحوظة عن تنمية منحى شعري جديد في إنجلترا ، ومسؤولاً كذلك عن  
 تشجيع بعث دراما شعرية هناك ، هو أمريكي المولد : ت . س . اليوت .

ففى سنة ١٩٢٨ كان قد نشر فعلا مقالا هاما بعنوان مقال عن الدراما الشعرية ، Essay on Poetic Drama . وبعد ذلك بسبع سنوات — أى فى سنة ١٩٣٥ — أنتاج مسرحية « جريمة قتل فى الكاتدرائية » Murder in the Cathedral التى هال لها النقاد فى التوكمىل هوأخلق من أى مؤلف آخر فى القرن العشرين يشهد على تأسيس مسرح شعرى حديث . وعلى الرغم من أن المسرحية كتبت أصلا لكاتدرائية كاتربرى وقدمت فيها ، فقد أثبتت جدارتها التمثيلية حينما نقلت من هذا المحيط الكنسى إلى دار التمثيل العامة . ومن الواضح أنها منذ ظهورها اكتسبت نفوذاً واسع الانتشار .

إن ما يميز « جريمة قتل فى الكاتدرائية » عن كل المسرحيات التى سبقتها هو نهجها فى التطرق إلى الموضوع ، إذ أنها من حيث الموضوع لا تعدو كونها مسرحية تاريخية أخرى تقص مقتل توماس بيكيت — رئيس الأساقفة الذى تجاسر على معارضة الملك هنرى الثانى — إلى جوار المذبح العالى فى كاتربرى . غير أن إلبوت ارفع بهذه القصة إلى المستوى الفلسفى . فتوماس رجل رسمه القدر للاستشهاد ، لكنه كان يشعر تماماً أن تحت رداء الشهيد يكمن الكثير من الشرور الخبيثة . يحميه أربعة غاؤون ، فينحى عنه ثلاثة بسهولة ، لكنه يجد من العسير نبذ الرابع الذى يكاد يكون صورة طبق الأصل منه ، لأن هذا الشبح يلوح أمام عينيه بغواية لا حسيية وهى الأمل فى المجد السماوى . وأخيرا يتخذ توماس قراره :

إن طريقى واضح الآن ، والآن المعنى جلى .  
لن نجىء الغواية بهذا الضرب مرة ثانية .  
إن الغواية الأخيرة هى الخيانة العظمى ،  
القيام بالعمل الصواب من أجل باعث خطأ .

وهكذا يمضى لموته ، بينما يحاول الفرسان الذين ذبحوه أن يبرروا  
فعلتهم بطريقة تكاد تكون مهزلة ، ومن جوقة نساء كانت ترى تنبعث  
صرخة هائلة نافذة ، صرخة انتحاب وذلة . بهذه الجوقة ينشد إليوت  
أن يرمز للدينيا العامية الرخيصة المنكبة على سلامتها الخاصة غير قادرة  
على أن تصل إلى رؤيا توماس :

أغفر لنا أيها الرب ، فنحن نعترف بأنفسنا نمطاً من الإنسان العامى  
من الرجال والنساء الذين يوصدون الباب ويجلسون إلى النار  
الذين يخشون بركة الله ، ووحدة ليله ، يخشون الإذعان المطلوب  
والحرمان المفروض كقصاص

الذين يخشون ظلم الناس أقل من خشيتهم عدالة الله  
الذين يخشون اليد المتسللة إلى النافذة، والنار فى السقف، والكفى الحانة  
والدفع إلى القتال

أقل مما يخشون محبة الله .

ويادخال الجوقة واستحدا مها من جديد علم اليوت رفاقه ما يمكن أن  
يجيء به هذا الابتكار المسرحي من فضائل . إن نساء كاتربرى  
العجائز هؤلاء يزودن المسرحية بصورة خفية إنسانية كاملة تطل منها  
قائمة توماس ، إذ بواسطتهن يتواجد التقايل بين متفقات الجمهور  
المعبودة وبين شموخ البطل غير المعبود . وبواسطة الجوقة يمكنسب  
الشاعر وسيلة لعرض تعليقات غير مباشرة على أفعال البطل . وفوق كل  
شيء فإن العرص الثنائية المطروحة أمام الشاعر عن هذا الطريق تعطيه  
وسيلة ممتازة لتخصيب لغة المسرحية، وكذلك لبعث قابلية غنية بالخيال  
من جانب النظارة . فثلا قبل الجريمة تماماً حين يرغب إليوت أن  
يوقظ فينا إحساسا بالشر الخفى الزاحف نجد أن الجوقة هي التي  
تزوده بأداته :

لم نك سعداء ياربى ، لم نك سعداء أكثر مما ينبغي .  
لستنا بنساء جاهلات ، نحن نعرف ما يجب أن تتوقع ولا تتوقع  
نحن عارقات بالجور والتعذيب  
نحن عارقات بالسلب والإكراه  
بالفاقة والمرض  
بالشيخ بلا نار في الشتاء

بالرضيع بلا لبن في الصيف  
 بعملنا وقد نزع منا  
 بخطايانا وقد ثقلت فوق رؤوسنا .  
 رأينا الشاب مقطعة أوصاله  
 والفتاة الممزقة ترتعد بجانب قناة العلاحونة  
 وفي غصون ذلك رحنا نعيش  
 نعيش ونعيش بصورة جزئية  
 نلتقط الحتر معا  
 نجتمع حزم الحطب عند قدوم الليل  
 ونبنى مأوى غير كامل  
 للنوم والاكل والشرب والضحك .  
 كان الله دائما يعطينا بعض السبب ، بعض الرجاء ، لكن الآن  
 لطشنا هول جديد لا يستطيع له أحد درءا ، لا يستطيع له أحد  
 إنقضاء ،  
 هول ينساب تحت أقدامنا وفوق السماء ،  
 تحت الأبواب وإلى داخل المداخل ، ينساب إلى الأذن والقم  
 والمين .

إن الله تاركنا ، إن الله تاركنا، إنه لكرب وألم أكثر من الميلاد  
أو الموت .

حلوة ومبشمة خلال الهواء المظلم  
تساقط رائحة اليأس الخائفة ،  
وتتشكل الصور في الهواء المظلم ،  
هرير نمر أو قط ، وقع أقدام دب يدب ،  
رَبْتة من راحة قرد يومئ برأسه ، ضبع مربوع يترقب  
الضحك ، الضحك ، الضحك . إن سادة الجحيم هنا .  
إنهم يلتفون حولك ، يرقدون تحت قدميك ، يتطوحن  
ويضربون بأجنحتهم خلال الهواء المظلم .  
أى توماس يا رئيس الأساقفة أنقذنا ، أنقذنا ، أنقذ نفسك لتقذنا ،  
حطم نفسك فإذا نحن حطام .

ليس في مسرح عصرنا هذا لغة أنبل من هذه .

وبعد « جريمة قتل في الكاتدرائية » جاءت مسرحية  
« جمع شمل العائلة » ( ١٩٣٩ ) The Family Reunion ، وفي سنة ١٩٤٩  
تبعها « حفلة الكوكتيل » The Cocktail Party . وقد حققت  
كلاهما النجاح . ومع ذلك تتساءل إن كان من المحتمل أن تعطى محاولة  
إليوت الجريئة لبناء مسرح شعري من الحياة المألوفة الثمار المرجوة ،

فالحقيقة الباقية هي أن تاريخ المسرح يدل على أن الدراما الشعرية الإبداعية في عصور ازدهارها تلك كانت تنشئ موضوعات وشخصيات بعيدة عن الدنيا العادية في زمنها. حقيقة أن موضوع «جمع شمل العائلة» مبنى على أسطورة أورست القديمة العهد ، وأن وضع الحديث إلى جانب القديم ينتج توترا إبداعيا خاصا . لكن المحاولة ذاتها أكثر صعوبة وأكثر خطراً من أى عمل وجه إليه نفسه سوفوكل أو شكسبير ، حتى ليتساءل المرء إن كان هذا هو السبيل الذى ستسلكه الدراما الشعرية في الغد القريب .

والحالة النفسية التى ألهمت إلبوت فكتب « جريمة قتل فى الكاتدرائية »، هى نفسها تقريباً التى سطرت دوروثى ل . سيرز Dorothy L. Sayers فى ظلها مسرحيتها «غيرة ذريك» (1937) The Zeal of thy House و« ثمن فادح »، (1939) The Devil to Pay . وأهم من هاتين مسرحيات تابع إلبوت ، و . ه . أودن . W. H. Auden الذى خالف نسق الشاعر الأكبر فى الحياة بمغادرته إنجلترا إلى أمريكا . فى سنة 1935 اشترك أودن مع كريستوفر إيشروود Christopher Isherwood فى إنتاج « الكلب تحت الجلد أو اين فرنسيس؟ » The Dog beneath the Skin ; or Where is Francis ؟ التى قاما فيها بخطوة أخرى نحو إحياء الدراما الشعرية . فى هذه المسرحية تحل السخرية الجامحة الخيال محل التوتر التراجيذى . تدخلنا الجوقة بشعرها الرقيم إلى ضرب من قرية رعوية — أوبرن ، قرية أحلامنا — ثم تهم الأحلام فى قسوة حين

تلح إلى أن هنا أيضاً .

يفسر الفساد روائحه الشاذة الملفتة

والحياة تكمن بشرها خارج نطاقها .

وأودن إذ يحكى قصة الرجل الذى يتخفى ككلب يجتهد فى أن يستغل مسرحياً الأوزان المتباينة ، وهو على وجه الخصوص يستعمل لأغراض خاصة كلا من الأوزان الشعبية وقوالب النظم المرتبطة فعلاً بمواقف معينة . فالفصل الأول بقراءته الشعرية يوحى بافتتاح تمثيلية أخلاقية تمت إلى العصور الوسطى ، وإذا بنا نتصت بعد هنية إلى أبيات من ذات ثمانية مقاطع تتحول إلى أبيات من ذات عشرة مقاطع ، ثم يحىء بعد ذلك النثر وضرب من النظم غير المقفى . وتنفث المسرحية بتندرها وسلاطتها ومرارتها روح المفكر الذى نظر إلى الدنيا لتوه فوجدما ناقصة أما ، ارتقاء ف ٦ ، ( ١٩٢٦ ) The Ascent of F 6 ، التى كُتبت أيضاً بالاشتراك مع إيشروود ، فلها من عنصر القصة نصيب أكبر . والقصة عن بعثة أرسلتها الحكومة البريطانية لتسلق جبل يشار إليه على الخرائط بـ ٦ ، جبل لم يقهر أبداً . وبما أن سكان المنطقة الأصليين يعتبرون الجبل مقدساً ، وبما أن أوستريا منافسة بريطانيا تنوى لارتفاع الجبل حتى القمة ، إذن يندو للبعثة التى يرأسها ميشيل رانسوم مغزى سياسى . ويستغل المؤلفان كل فرصة للاتقياس فى لزا الاحتيال والسياسة السياسية لزا حاقداً مريراً . وهما لسوء الحظ يدخلان أيضاً

عنصراً من التحليل النفسى فى المسرحية التى لولا ذلك لكانت لها جاذبية مباشرة تستحق الاعتبار .

وهناك مسرحية ثالثة لنفس المؤلفين — « على الحدود » ( ١٩٣٨ )  
On the Frontier — لا تكاد تضيف شيئاً إلى المحاولتين السابقتين .  
فالرواية التى تحكى كيف حالت إرادة الشعب دون نشوب الحرب بين أمة قاشية  
وأخرى ديموقراطية ، لمى رواية فيها من التمنى العاطفى أكثر مما فيها من  
الإدراك . إن فشل أودن يكمن فى مادته . فلا تعرض واحدة من هذه  
المسرحيات موضوعاً قوى الإبداع ، وهى كلها عشوة بأحداث غير  
مرتبطة ببعضها . وهذه الحقيقة عجيبة لأن الشاعرين المهتمين بمصير  
العالم اهتماماً عميقاً ليريدان اللجوء مباشرة إلى نفوس معاصريهما ، ولنا  
بحق أن نرى من التناقض الساخر أن المؤلفين العظيمى اللفهة على أن  
تسمع كلماتها والشديدى العزم على الاستفادة من كل حيلة مسرحية  
ممكنة — بما فى ذلك الأغاني المشهورة — لأسر الانتباه العام ، ظلاً أكثر  
بعداً عن خشبة المسرح العام من إليوت بموضوعه الذى يمت إلى العصور  
الوسطى والذى أعد مسرحية للعرض فى كاتدرائية .

وكذلك كرس عدة شعراء إنجليز أنفسهم للمسرح خلال السنين  
الآخيرة . فإلى جانب مساهمات لوى ماكنتيس Louis Macneice  
المديدة فى حيز المسرحية الإذاعية الشعرية ، وإلى جانب إعداده واحدة من  
أجل الترجمات الموجودة لمسرحية « أجائمنون » ، لآشيل ،

أتج مسرحية شيقة في مضمار الدراما الشعرية هي « خارج الصورة » (1937) Out of the Picture ، وهي دراسة لفنان شاب والفتاة التي قتلته . وفي السنة التالية لظهور هذا العمل نشر ستيفن سبندر Stephen Spender مسرحيته « محاكمة قاض » The Trial of a Judge ، وهي تشهير عنيف بل هستيري في بعض الاحيان بالأيديولوجية النازية وممارستها .

ويجب ألا ننسى في معرض معالجة هذه الحركة كيف ظفر الشعراء في خلال العشرين سنة الأخيرة بمساعدة جوهرية من عدد من المسرحيين الآخرين الذين ، وإن تجنبوا استعمال النظم ، فقد جدوا في إعداد النظارة لتقبل الإبداع في المعالجة والجلال في اللغة ، وذلك بتقديم موضوعات خيالية في لغة ثرية غنية قوية . وبين هذا النوع تبرز مسرحيات لورد دنسني Lord Dunsaney ( أدوارد بلكنت — بارون دنسني ) . وبالرغم من أنه كان إيرلنديا فقد ربط نفسه بالمسرح الإنجليزي أكثر من ارتباطه بمسرح وطنه . وهو ليس مسرحيا عظيما البتة ، ومع ذلك يجب أن نسلم بأن ماثربته على استعمال موضوعات غريبة وخارجة عن نطاق هذا العالم كان لها نفوذ يعتد به في إحفاظ رغبة النظارة لتقبل ما يخالف المشاهد الواقعية على خشبة المسرح . ففي « البوابة المتألقة » ( 1909 ) The Glittering Gate يحملنا دنسني إلى المداخل الحقة للسماء بكل ما يمكن أن تكون عليه السماء . وترينا « آلهة الجبل » ( 1911 ) The Gods of the Mountain جماعة من الشريرين يعاقبون لادعائهم

الالوهية بأن يصنعوا بأيديهم إلى أصنام باردة . أما « إذا » ( ١٩٢١ )  
If — أعظم أعماله أثرا — فهي لا توجد برمتها كسابقتها في محيط  
ما فوق الطبيعة . فهنا ، وبنفس طريقة بارى Barrie تقريباً في « العزيز  
بروتس » Dear Brutus ، يقدم البطل وهو موظف كتاب صغير في سلسلة  
من المغامرات يرتفع فيها إلى زعامة قبيلة في الشرق الأوسط ، ثم ينحدر  
إلى الفاقة التي كان من الممكن أن تحمل به لولم يفتنه قطار الساعة الثامنة  
وعشر دقائق في صباح يوم معين .

ربما كان دنسني مؤلفاً مسرحياً تنقصه القوة الكافية للاحتفاظ  
بمسرحياته في المسرح أبداً . لكنه بالتأكيد يستحق أن يعطى مكاناً  
مشرفاً بين كتاب مسرح ما بين الحربين ، أولئك الكتاب الذين جدوا  
في جعل المسرح من جديد موطناً للإبداع .

## المسرحية الشعرية في فرنسا وأسبانيا

كان من الممكن لبعض الكتاب الفرنسيين الذين تأملنا أعمالهم في مكان غير هذا، من أمثال كلوديل Claudel وجيروود Giraudoux، أن يحتلوا كذلك مكاناً ملائماً عند فحوصنا للمسرح الشعري. مسرحية «الكثرا» Electra كتبت ثرا، لكن فكرتها مبدعة، وهي تحملنا بعيداً عن ذلك الحيز المسرحي الذي يسميه أندرسون بالميسم «الصحفى» .

والى جيرود ويمكننا أن نضم جول سورفي Jules Supervielle بمسرحيته المفعمة بالجمال الغنائى «الجميلة فى الغابة» ( ١٩٣١ ) La Belle au bois . بينا أبدى عدة مؤلفين فرنسيين آخرين رغبة ماثلة لتلك التى ألهمت أندرسون وإليوت وأودن ، وذلك فى غضون عشرات السنين الأخيرة .

ومع ذلك يجب أن نسلّم أولاً بأن المسرح الباريسى لم ينجح حتى الآن فى تكوين قالب للمسرحية الشعرية ، قالب مرض على أى وجه، وثانياً بأن المسرحيات ذات الطابع الشعري المكتوبة ثراً لا يمكن اعتبار أنها حققت لإنسجاماً من حيث التعبير . نحن لا ينبغي أن نخلط الشعر بالنظم ، غير أن الشاعر لا يستطيع أن يأمل فى أن تكون طوع يده

أداة قادرة على أن ترتفع إلى ذرى مشاهد الأكثر حدة إلا باستخدام  
المقياس النسقي الموزون الذي نسميه « بيت الشعر » .

إن أسبانيا تبحث إلينا بعمل أعظم في هذا السبيل . ففي السنين  
الأولى لهذا القرن كان ادواردو ماركوتا Eduardo Marquina قد  
بدأ يعمل بعزم محاولاً إحياء أجداد المسرحية الشعرية الأسبانية ، ومن  
حواله التفت جماعة صغيرة من المؤلفين بوحى من هدف مشابه . ونحن  
إذ ننظر إلى هذه الجماعة نستطيع أن نسجل ملاحظة طريفة . وهي أن  
المشاهد التي تمثل الأسلوب الرومانتيكي في البداية تأخذ في التغير بالتدريج  
بشكل غير محسوس إلى أن تندو حديثة . فبينما كان هدف المؤلف  
المسرحي في سنة ١٩٠٠ هو أن ينتق موضوعاً من الماضي فيحققه ويعطيه  
من الألوان قدر ما يستطيع ، أصبح المؤلف المسرحي في سنة ١٩٢٠ يفكر  
في طريقة يستطيع بها ربط هذا الموضوع بشئون معاصرة .

ويمكن ملاحظة هذه الحركة حتى داخل نطاق عمل المؤلف الوحيد  
الذي ذكرناه لتونا . فهناك قدر عظيم من الاختلاف بين مسرحية  
متقدمة مثل « الراعي » ( ١٩٠٢ ) El pastor أو « بنات السيد »  
Las hijas del cid بمعالجتها الرومانتيكية لموضوع من القرن الثاني  
عشر ، وبين مسرحية متأخرة مثل « ينبوع الخفى » ( ١٩٣١ )  
Fuente escondida ذات الخيال الأكثر خصوبة . ومع ذلك فإن  
العصر الذهبي ذو تأثير تمتد جذوره عميقة في عمل ماركوتا . فن  
الواضح أن « زهور أراجون » ( ١٩١٥ ) Las flores de Aragón

ومثيلاتهما مبنية على كتابات لوبي دي فيجا Lope de Vega ، وحتى تلك المسرحيات ، مثل لقد غربت الشمس في الأراضي الواطئة ، ( ١٩١٠ ) En Flandès se ha puesto el sol و القبطان العظيم ، ( ١٩١٦ ) El gran capitán ، التي لا تسترجع مؤلفات القرن السابع عشر بصورة ظاهرية ، تستدفء داخلها بذكرياتها .

وبمركزنا نستطيع أن نربط يا كيتوتوجراو Jacinto Grau ، وهو أقل غنائية في مناه ، لكنه يظفر بالنجاح عن طريق تفاعلاته الخصبة المبدعة . ومن بين مسرحياته « السنيور يجماليون » ، ( ١٩٢٣ ) El señor de Pigmalión ، ذات القصة الجامحة الخيال عن مجموعة من الأراجوزات ثور ضد سيدها وتطالب بالحرية وبالكيان المستقل ، وقد منحته بعض الشهرة العالمية . ومسرحية « أولونتاي » ، ( ١٩٣٨ ) Ollontay لريكاردو روخاس Riccardo Rojas الأرجنتيني شقة كذلك وتقوم على تمثيلية قديمة العهد تحمل نفس العنوان ، وتمت إلى عهد ملوك بيرو قبل الفتح الإسباني . ونستطيع هنا أن نذكر مؤلفين آخرين عديدين في كل من أسبانيا نفسها وفي أمريكا الجنوبية ، لكن لعل من بينهم واحداً فقط هو الذي يتطلب لفتة خاصة .

إن هذا المؤلف ، فيديريكو جارسيا لوركا Federico Garcia Lorca ، ذو مكانة كبيرة ، ونحن في سيلنا الآن إلى أن نتعرف شيئا فشيئا على خاصية عبقرته . صحيح أن أسلوبه يتسم بتصنع ما ، وأن حركة الرمزين الأول تركت طابعها واضحا فيه ، وأن موضوعاته فيها لمسة من حذقة

أو هزال ، غير أنه ما من سبيل إلى الشك في أنه من أكثر مؤلفي المسرح في القرن العشرين ابتكاراً وتشويقاً ، وإن كانت الصفة الثائية لكتابته ستظل أبداً حداً فاصلاً بين أولئك الذين يتخذون من الأسبانية لغة أما وأولئك الذين عليهم قراءة مسرحياته مترجمة .

إن المرارة والنار لتتفسان في كتاباته . وهويبدأ بالمسرحية السريالية الرمزية وجريمة الفراشة ، ( ١٩٢٠ ) El maleficio de la mariposa ، وينتقل إلى « زوجة الإسكافي المريمة » ، ( ١٩٣٠ ) La zapatera prodigiosa ، التي تعرض لإسكافياً كهلاً يتزوج في وقت متأخر من حياته فيجد أنه اتخذ من نمرقة قرينا — امرأة تندلع فيه لأنه لم يرتفع إلى مثلها الرومانتيكي الأعلى ، وتخلق فضيحة في القرية بسبابها الذي لا ينقطع . وأخيراً يترك الإسكافي داره ، وإذ يعود متخفياً يجد لفرحه أن زوجته تحبه حباً حقيقياً عل الرغم من كل معاملتها السابقة له . وبعد أن يسمعها تقول أنها ستجن فرحاً لو عاد ، يلقى عنه لباس التنكر ، فتراجع مشدومة فأفدة النطق :

الإسكافي :

ساعيني يا قلبي . كان ينبغي أن أعدك لهذا ... لكني لم أكن قادراً على الانتظار . كنت جد سعيد !

الزوجة : ( تسترد ثمالها لنفسها وتصرخ )

أوه ياربي !

( لا تزال مشدوهة ، وتقف كما لو كانت مشلولة )

الإسكافي :

سامعيني يا حبيبتى . لقد قاسيت الكثير جداً ...  
( يحتضنها ، ولا تزال هى باقية بلا حراك )

الإسكافي :

سامعيني ، حتى لو كان الجيران على حق ، كان لابد أن أعود .  
ما كان باستطاعتي غير هذا .  
( تسمع أغنية بالخارج بمصاحبة الدفوف )

الزوجة : ( كما لو كانت تستيقظ من حلم )

أسمع أنت ؟ أنت المسئول عن هذا — يا وغد ، يا متشرد ،  
يا لثيم !

( تقلب المقاعد والموائد فتدوى المقاعد على الأرض )

الإسكافي : ( فى فرح )

زوجتى الصغيرة الحبيبة !

الزوجة :

أيها الشرير ! لقد عدت ؟ أنى جد فرحة !

الإسكافي : ( يبدل المقاعد )

كم تحلو الحياة للإنسان في بيته هو !

والكلمات الأخيرة من هذه الكوميديا الرمزية التهكية هي التي  
توجهها الزوجة للجارات المتجمعات :

انصرفن إلى الخنازير الذين اتخذن منهم أزواجا ! فأننا هنا مع  
زوجي — مع هذا الوغد ، مع هذا الظالم الذي أعطانيه الرب .  
أوه ، كم تفسد أنا !

إن امتزاج الحقيقة بالرمز هنا يمثل فن لوركا تماما . وهو حتى حين  
يأخذ موضوعاً انفعالياً كموضوع « الزفاف المشثوم » ( ١٩٣٣ )  
Bodas de sangre نجده يرتفع إلى محيط من ابتكاره هو بتلك  
المشاهد، التي لو كانت في أيدي مؤلفين آخرين لحولوها إلى مشاهد فظة  
مثيرة تافهة . ويظهر نفس المزيج من الحقيقة والخيال  
الشعري في « يرما » ( ١٩٣٥ ) Yerma . وهذه في الظاهر مسرحية امرأة  
تفقد طفلاً ولا تطاه . أما روح المسرحية فدراسة للتطاحن الدائم بين  
العقل والغريزة ، بين مثل الحضارة الأعلى للنظام وبين العاطفة البدائية  
التي لا نظام لها . أما أعظم مسرحياته تأثيراً فهي « دار برناردا ألبا ،  
( ١٩٣٥ ) La casa de Bernarda Alba التي تعرض أسرة حكمت  
عليها أرملة بحداد يمليه العرف — حداد سبع سنين . وقبالة الكآبة  
المتشعة بالسواد تظهر روح الشباب تواقفة للتحرر من هذه الموانع  
ومتفتحة عن عواطف شريرة في هذه البيئة غير الطبيعية . فالإبنة

الصغرى أديلا نسلم نفسها لخطيب أختها أوجستا الأكبر منها، وتطلق برناردا الرصاص على هذا الرجل الذى تعتبره هاتكا لمرض ابنها ، وتنتحر أوجستا . إنها قصة مظلمة لكدا تحكى بمهارة وتضيئها شخصية الجدة العجوز الحكيمة حتى لتنتحل لظلتها جمالاً أبوسيا .

وقبل أن تترك هذه المحاولات المتباينة لخلق مسرحى حديث مبدع لنا أخيراً أن نعلق باختصار على ما ساهم به المسرح اليهودى حديثاً ، وبخاصة لأنه خلال السنوات الأخيرة فقط أخذت المسرحيات التى كتبت لهذا المسرح تعرف خارج نطاق دور التمثيل باللغة العامية (يديش) والعبرية . لقد ازدهرت فى هذا المسرح الخارقات للعادة وتآلفت دنيا العجائب مع دنيا الواقعيات . وتوضح هذا جيداً ، الروح ، ( ١٩١٤ ) Dybbuk أشهر مسرحية يهودية لمؤلفها أ . آنسكى A. Ansky ( س . أ . رابابورت S. A. Rappaport ) . فالظروف المحيطة المباشرة تعرض الطالب الشاب شانون الذى يموت إذ يسمع أن الفتاة له ستعطى لرجل آخر ، لكننا سرعان ما نتقل إلى محيط موجودات غير أرضية . فينبعث صوت غريب من شفتى له ومكتشف أن جسدها تملكه روح - روح حييها - الرجل الذى قد خطبت إليه عند مولدها وطرده أبوها مفضلاً عريساً أغنى . وعلى الرغم من أنهم يطردون منها الروح بشعائر دينية مناسبة فإنها تموت وهى تنصت إلى نداءات خطيبها الذى سبقها إلى الموت يدعوها لتلتحق به . وتتحلق فوق هذه المسرحية الفرية روح مبدعة ذات قوة فريدة . إنها واحدة من أعظم المسرحيات فى رصيد مسرح فاخنانجوف هايباه Vakhtangov Habimah .

ولا تختلف عن هذه من حيث الجو مسرحية « الكنز » ( ١٩٠٦ )  
 Der Oyster لدافيد بنسكى David Pinski ، وإن كانت أقل إلهاماً  
 من حيث القوة الحيوية ، وهي قصة كنز مدفون ، وفيها تتلاقى  
 ثمانية الخارقات للطبيعة مع الطبيعيات . وفي « النخان المسكون »  
 ( ١٩١١ ) The Haunted Inn لبيترز هرشباين Peretz Hirschbein  
 تستخدم دينياً المعتقدات في الخوارق كصورة خلفية .  
 أما مسرحيات شولوم آتش Sholom Asch الأكثر رقة  
 من مثيلات « إله الانتقام » ( ١٩١٨ ) The God of Vengeance  
 فنكتسب تأثيرها عن طريق اكتساء المشاهد الطبيعية بالإيحاءات  
 الإبداعية الرمزية .

إن هذه المسرحيات أيضاً تستحق مكاناً في الصورة العامة للدراما  
 ذات الصفة الشعرية في هذا العصر .

## الكتاب الثاني

### يوجين أونيل

Eugene O'Neill

إذا تركنا برنارد شو جانباً باعتباره مؤلفاً مدعماً مكانته على خشبة المسرح قبل نشوب الحرب العالمية الأولى على الرغم من إلتاحه بعض عمله الرفيع في غضون العقدين الثالث والرابع من هذا القرن، وجب أن نسلّم جميعاً بأن الكاتب المسرحي الوحيد فيما بين الحربين الذي وهب تلك القوى التي تقسم بها العبقرية هو سليل المسرح الأمريكي يوجين أونيل. وهو ليس فقط رمزاً للحركة المسرحية التي ازدهرت بمثل هذه السرعة خاتمت إبان العقدين الثالث والرابع من هذا القرن، لكنه أيضاً بطل في قوة آخذة من فوق جميع زملائه كتاب المسرح في كل أنحاء العالم .

إن له مكانة مسرحية أصيلة ، ومع ذلك فالعلاق لا ينتصب بثبات على الأرض أبداً ولا تموزه الشقوق والشروخ . وإن كان غنياً بما وهب من عبقرية ، فهو يبدو — مع كل قوته — كرجل ينقصه جوهر أخير من القوة والتوازن ، ذلك الجوهر الذي منه يولد العظماء . إن له قوة العاطفة ، وهو ليس قائماً أن يقدم لنخبة المسرح مجرد موضوعات نافذة ذات أهمية عائلية ، فهو يتمنى في علاقة الإنسان بالكون الذي يعيش

فيه ، وهو يتخطى أى مؤلف يكتب بالانجليزية فى دنوه من المعبر العظيم إلى معبد التراجيديا .

هناك شيان فقط يعوزانه . فنحن أولا نحس فى مضمار حياة أوتيل الكناية علاقة قلقة على نحو عجيب بين الرجل والمرح فى عهده . لأننا إذ نواجه مؤلفى المرح من أمثال سوفوكل وشكسبير وموليير وراسين نشعر أن هناك توافقاً تاماً بين رغباتهم وبين المرح الذى يكتبون له . وهم قد يسمعون فى بعض الأحيان إلى أن يقتصبوا من المرح تأثيرات تكاد تكون خارج طاقته ، لكنهم بصورة عامة وفى رضى وتآلف واضحين يلتزمون بالحدود التى قررتها طبيعة الفن المسرحى فى أيامهم . ليس هذا أثر أوتيل علينا ، فهو غالباً جداً ما يوحى بأنه ضجر بالقيود يحاول أن يهشما أو أن ينزع منها شيئاً لا قبل للمرح به . وهو يتحول من أسلوب إلى أسلوب ومن بدعة إلى بدعة فى هوس بل ربما فى هستيرية . الواقعية ، التعبيرية ، التأثيرية — كل هذه السبل قد طرقت ، وهو يجرب استعمال الاقنعة والجوقة ، يأخذ الحديث الجانبى — ذلك التقليد المسرحى القديم — ويسعى إلى اغتصاب وقع مسرحى جديد منه . وإذا لا يتقنع بالمسرحية ذات الطول المألوف يكتب عملاً يستغرق ساعات عديدة فى عرضه على المرح ، ثم يمضى إلى أبعد من ذلك فيصمم كتابة سلسلة مسرحية طويلة العرض من تسع مسرحيات تعيد ذكرى رحاب العصور الوسطى .

هذه الحركة الدائمة القلقة فى مضمار حياته الفنية ، وهذا الانقضاء

المجنون على البدع الجديدة ربما يقوم أن أساساً على تحقيقه اللاشعورى من  
 النقص الجوهرى الكامن فيه ، نقص الأداة الأصلية التى تخص المؤلف  
 المسرحى العظيم . يجب أن نتعرف مع أعرق الأسف بأن أونيل  
 ليس فناناً سورياً ، لا تنتفض من صفحاته كلمات جميلة غنية المضمون ،  
 فنحن نتذكر مشاهد لا اللغة التى تكسوها . وإذا فصل المرة تلو المرة  
 إلى القمة العاطفية فى أية مسرحية من مسرحياته نغمرنا موجة من خيبة  
 الأمل ، حيث كنا نتوقع عن يقين أن نجد سطوراً ملهمة بالجمال والجلال  
 إذا بكل ما نسمع هو صرخات حادة وعبارات مهشمة ، مبتذلات اللغة  
 التابضة لا جواهرها المعبرة . ويمكننا أن نذكر تماماً إلى أى مدى وإلى  
 أى عمق يمتد هذا القصور فى كتابة أونيل لو فتحنا أية واحدة من  
 مسرحياته المنشورة عند حدث ذى عاطفة حادة . فإذا به يلجأ إلى بدعة  
 عقيمة ، بدعة تليخ أحاديثه بعلامات التعجب ، مثله فى ذلك مثل  
 تليدة تكذب لصديقها وهى تعى أن ليست لها قوة التسلط على كلماتها  
 بحيث تنصرف منها تسجيلاً حقاً لإحساسها أو عاطفتها . واستعمال علامات  
 التعجب تلك يمكن تبريره كتوجيه مسرحى غثزل للممثل ،  
 لكن ليس هناك ما يبرر ذلك الاستعمال حين يغدو رمزاً لكل ما كان  
 المؤلف يود أن يقوله ولا يستطيع قوله .

إن عيب أونيل كله هو أنه كان حسن الطالع وسيئه معاً وذلك فى  
 مرانه وسيله الفنى . فما من مؤلف مسرحى يرتجى خطأ أفضل من أن  
 يولد إبناً لمثل ، ولا بد أن يكون الإبن قد تعلم الكثير من جيمس  
 أونيل الأب . ومع ذلك فنحن نلاحظ أن المؤلف المتبدل الحداد بلائم الكبراء

Mourning Becomes Electra سرعان ما ينأى عن حيز المسرح ويقضى عدة سنين مغمراً في البحر والبر . ولا شك أن هذه السنين زودته بخبرة كبيرة استفاد منها فيما بعد ، لكن الحقيقة الباقية هي أنه خلال السنين التكوينية حين كان ينبغي له أن يتمرس ككاتب كان وقته مبدداً بعيداً عن الدرس وعن خشبة المسرح . صحيح أنه حاول جاهداً علاج هذا الأمر بحضوره لفترة وجيزة «ورشة ٤٧» ، للاستاذ ج . ب . بيكرهارفارد ، ولكن حيثئذ كان الأذى قد وقع .

والى هذا يمكن أن نضيف شيئاً آخر وهو أن المسرحى الشاب يكون دائماً سعيد الطالع حين يجد سيلاً معبدة إلى المسرح . ومن هذه الناحية كان من حسن حظ أونيل أنه في سنى الحرب العالمية الأولى وجد في « جماعة ممثلى برفستانون » استعداداً لتقديم جهوده المبكرة . لكننا يجب أن نتذكر أن هؤلاء كانوا جماعة من هواة ، وأنه من المحتمل أن بدئه بهم زادت من رفعة الموروث عن المسرح التجارى ( على الرغم من أنه ولد « فى المهنة » ) . فبدلاً من أن يضطر إلى تكييف رؤاه وفقاً لمطالب المسرح العادى ، بدأ أونيل بأن وجد جماعة من هواة التمثيل المتحمسين ، لكن من غير قوى الخبرة الفنية ، متلهفين على عرض قطعة كما كتبت ، وتوافقين إلى تأليه هذه العبقرية الشاب التى هى من اكتشافهم م .

من « قلما ، الى » لأطفال الله جميعاً اجنعة ،  
كانت المسرحية الأولى التى أخرجت لأونيل هى « شرقاً إلى كلوديف »

( ١٩١٦ ) Bound East for Cardiff ، لكن قبل تلك هسنتين كان قد ظهر له في بوسطن مجلد هو الآن نادر للغاية بعنوان « ظمأ ومسرحيات أخرى من ذات الفصل الواحد » من محتوياته « ظمأ » Thirst « وضباب » Fog ، وقد قدمنا على أيدي ممثلي برنستانون في سنتي ١٩١٦ ، ١٩١٧ على التوالي . أما المسرحيات الأخرى في هذه المجموعة فلم تر المسرح أبداً .

وتتنمى كل هذه المسرحيات إلى أسلوب واحد يظهر أيضا كقوة مهيمنة في أعمال عديدة من سنتي الثلاثية تلك . فد « شرقا إلى كارديف » ترتبط من حيث الموضوع والشخصيات بمسرحيات « في المنطقة » ( ١٩١٧ ) In the Zone و « رحلة العودة الطويلة » ( ١٩١٧ ) The Long Voyage Home و « قر السكاريبي » ( ١٩١٨ ) The Moon of the Caribbees . وكنيجة لذلك كثيرا ما جمعت هذه المسرحيات معا وأعطيت العنوان العام : « الباخرة جلنكيرن » S. S. Glencairn ، وهناك — إلى جانب هذه — مسرحيات أخرى في فصل واحد وذات نزعة مماثلة قد بكر بتقديمها هؤلاء الهواة الذين ارتبط بهم أونيل ، وهي « الحوت » ( ١٩١٧ ) Ile و « الحبل » ( ١٩١٨ ) The Rope و « حيث يصنع الصليب » ( ١٩١٨ ) Where the Cross is Made .

والحكم العام الذي يمكننا إصداره على هذه الأعمال هو أنها دراسات في المواطن والإنسانية ، صادقة ، قوية — بل ملودرامية في بعض الأحيان — لا تحجم عن رسم مشاهد الحياة الإنسانية الأكثر وعورة ،

وإن كان ذلك لا يتلزم أن تكون هذه المشاهد ذات ظلة خائفة .  
وأولى المسرحيات الأربع الصغيرة التي تكون د الباخرة جلنكيرن ،  
تركز ضوءها على البحار يانك الذي يموت على ظهر سفينة وهو يحلم  
بالمزرعة الآمنة التي كان يبتغيها . وتعرض الثانية سويديا ، يستميلنا  
على الرغم من كلاله فهمه ، يحلم بزيارة أمه بعد غيبة طويلة خدر فيها  
وشحن كبحار على سفينة منطلقة عبر الأطلسى . وتكشف لنا الثالثة  
عن جماعة من البحارة في منطقة الحرب . وهم في خوف يائس من أن  
تخرب مركبهم ، وفي شك من صندوق أسود يمتلكه أحدهم ، إلى أن  
يكشفوا أن المتفجرات اللبية التي يحويها ليست سوى رسائل غرامية .  
وفي دقر الكاريبي ، لا يحدث شيء إلا مجيء جماعة من نساء الجزر إلى  
ظهر سفينة وإقبال البحارة جميعا على اللهو معهن فيما عدا سميتي الذي  
يجلس وحيدا يقرأ رسالة من حبيب . أما د الحوت ، فهي أكثر تعقيدا  
نوعا ما ، وهي دراسة لقبطان مركب لصيد الحيتان ترجوه زوجته  
إذ تصاب بمرض عصبي أن يعود إلى الميناء ، ويوافق بعد طول توسلها ،  
لكنه يلبح حوتا آخر فجأة فيدير مركبه ثانية ، ويسدل الستار على زوجته  
وقد فقدت عقلها تماما . وفي د الحبل ، تظهر سنخرية أكثروعيا وذلك  
حيث صبية متعطشون إلى الذهب يبحثون عن كنز شحيح ، وإذا في  
النهاية بصبي لا يعرف قيمة النقرود يذرو الدرام فوق صفحة البحر  
المصادفة فيما وراء المخزن الذي اكتشف الكنز فيه . ونجد نفس الموضوع  
في د حيث يصنع الصليب ، تلك المسرحية التي طورت فيما بعد إلى  
«ذهب» ( ١٩٢١ ) .

، إن ما يقابلنا هنا هو إما سخرية ذات صورة ملودرامية كما في المسرحيات التي ذكرناها أخيراً ، أو دراسات قوية للواقف — الخوف من الصندوق الأسود ، طو البحارة الصاخب مع نساء جزر الكاريبي ، موت بحار على ظهر السفينة بعيداً عن الوطن . واللغة صادقة واقعية ، والشخصيات معروفة جيداً للؤلف ، ويحيط بالأحداث جميعاً جو متوتر ، مشحون ، منذر في بعض الأحيان ، حتى لنحس طيلة هذه الأحداث وجود مؤلف يبغي أن يقول لنظاراته شيئاً آخر غير تفاهات الكوميديا الاجتماعية أو سخافات دراما المشكلة العائلية . بل إن أونيل منذ بداية حياته الفنية يتشبث بالحقائق الخالدة ، فالبحر عنده لا يقل بطولة عن الإنسان والذهب ينتحل صفة رمزية في «الحبل» وفي « حيث يصنع الصليب » .

وفي سنة ١٩٢٠ قدمت له « فيما وراء الأفق » Beyond the Horizon ، وهي عمل من الواضح أنه ولد نتيجة لمحاولاته التجريبية . وهذه المسرحية في واقع الأمر تتخذ لنفسها صورة دراسة مستفيضة لشخصية واحدة ، شخصية روبرت الذي تخالف أحلامه أحلام يانك في « شرقاً إلى كارديف » ، إذ هو متلهف لأن يكون بحاراً ، وهو يعرض قبالة نقيضه وأخيه أندرو ، والإثنان مزارعان . فروبرت على وشك أن يحقق حلمه في الرحيل بحراً حين يقع في حب روث ، فيتزوجها ويستعد للاستقرار في المزرعة . ويحل أندرو محله على ظهر السفينة ، لكننا نكتشف — إذ يعود — أنه ، بدلاً من أن يترك البحر

يحرر روحه ، قد حصر كل همه في تكديس رصيد من المال في  
الآر جنتين . وينيب أمل روبرت ، وتهتم رؤياه ، فيموت فرسا .  
ويجد في الموت الفرح الذى حرمه في الحياة ، فرح الاقلاع إلى د فيها  
وراء الأفق . .

وباستخدام البحر والذهب بصورة رمزية تمثل الخير والشر ،  
وبطبيعة رسم الشخصيات ، وبالجو الساحر الذى يحيط بالمرحبة ،  
يسترجم أونيل روح قطعه التجريبية ذات الفصل الواحد .

ثم تجيء « الامبراطور جونز » (١٩٢٠) The Emperor Jones  
التي حاول فيها أونيل أسلوبا جديدا ، إذ تأخذ التعبيرية مكان الواقعية  
في دراما هي في واقع الأمر حديث فردى مسرحى طويل يكشف عن  
الهلل الذى يملك نفس زنجى مساق إلى الادغال فرار من قرع الطبول.  
ومع ذلك ففي هذه المسرحية يبدأ أونيل بالفعل في ترك نفسه فريسة لنقط  
الضعف فيه ، فهو يقرر في مقابلة صحفية أنه إذ قرأ عن طبول الكونغو  
سأل نفسه على الفور : كيف يمكن لشيء من هذا القبيل أن يؤثر على  
النظارة في مسرح ؟ والسؤال يمحيط اللثام عن أمر خطير لأنه يشير إلى بدء اتجاه  
أونيل إلى البحث عن وسائل درامية خارج نطاق اللغة لإثارة الخيال .  
ونحن حين نلاحظ مدى سعيه الحثيث لبناء فاعلية بوسائل أخرى غير  
أدبية — كالمتناظر والإضاءة وما شابه ذلك — ندرك أن « الامبراطور  
جونز » مع كل قوتها كانت خطوة خطأها مؤلفها في طريق خطر .

ثم أن أونيل — مثل هاوبتمان — لم يكن مستعداً للانتقال من ضرب إلى آخر من التجريب في زحف فنى ، فهو على الرغم من تحوله هنا إلى الأسلوب التعبيرى لم يكن قد انتهى تماماً من الواقعية . فبعد شهر من ظهور « الامبراطور جونز » قدم ممثلو برنستاون « رجلا ليس كالآخرين » ، Different ، وبعدها بستة أشهر جاءت « ذهب » ، وبعد ستة أشهر تلتها « أنا كريستى » ، ( ١٩٢١ ) Anna Christie . وأولى هذه المسرحيات مثال للعمل غير المرضى ، ضرب من دراسة فجأة مصطنعة للكبت الجنسي الذى يغدو إما بهيميا أو سخيفا . فالقصة تحكى عن امرأة ، وهى امرأة تعتقد أن حبها كاليب وليامز مختلف عن بقية الرجال ، وهكذا تفسخ خطبتها حين تسمع أنه كانت له علاقة بامرأة أخرى . وفى الجزء الثانى من المسرحية تظهر كامرأة فى الحسين تسمح لنفسها بسبب رغبتها المكبوتة أن يتخذها شاب أنانى هو جندى عائذ لثوه من فرنسا . ولكى ينى الكيل حقه يقسم أونيل انتحاراً مزدوجاً في ختام المسرحية . وإذا كانت « رجلا ليس كالآخرين » غير مرضية فإن « ذهب » يمكن اعتبارها غيبة للأمال . فالوضع شيق لكن البناء متشقق والحوار قاصر عن أن ينير قصة هذا القبطان الذى — هو أيضاً على الرغم من توسلات زوجته — يستعد للإبحار بحثاً عن كنز مدفون ، وإذا به يخدع على أيدى رفاقه بل وعلى يدى ولده نفسه . والمشكلة هنا — كشأن أونيل غالباً — هى وجود هوة واسعة هائلة بين الفكرة وتحقيقها . إن « جزيرة الكثر » ، Treasure Island لستيفنسن قطعة فنية جد مرضية وذلك لأنها تنى بالغرض الذى رسمته لنفسها تماماً ،

فهي قصة مخاطرة رومانتيكية يرويها رجل كل حذقه ، رجل يعرف أن واجب الكاتب الأول هو أن يتعلم كيف يكتب ، وأن الفنان لا خير فيه ما لم يتمكن من فنه بالتمرس والمثابرة . ومن الواضح أن أونيل يرغب في أن يخلق مغزى رمزياً تراجيدياً على قصته تلك التي تحكى عن جزيرة فقراء ، وصندوق به كنز ، ومركب تقل جماعة متنافرة من الباحثين عن الذهب . ويفشل أونيل في السيطرة على فنه ، ويضل طريقه بين المشاهد ، فيتباين الهدف وطريقة التنفيذ ، ويكون ذلك مدعاة للسخرية في أغلب مواقف المسرحية .

و « أنا كريستى ، أكثر تناسقاً في أجزائها لأنها لا تعدو ما رسمته نفسها فهي تتعاشى الإثارة ، ولأننا لا نتطلب من مثل هذا الموضوع الواقعى الذى تقدمه أكثر من الحديث الكائن فى الحياة العادية . والمفارقة شعبية عن جدارة ، غير أن لنا الحق فى أن نتساءل هل هذا النوع من الدراما هو ما نتوقع من رجل له عبقرية أونيل التى لا مراءى بها ؟ إن هناك مؤلفين مسرحيين آخرين كان يوسعهم كتابة هذه القصة العادية التى تنحدر إلى سطحية العاطفة ، قصة العاهرة الطاهرة الروح . والبطلة تظهر لنا فى البداية رخيصة سوقية ذراعة للأرصعة ، ثم نعرف أنها مرغمة على احتراف هذه المهنة بسبب الظروف ، وبعد ذلك نكتشف أن روحها نقية فى أعماقها على الرغم من كل الدنس الذى غاضته . إنها لا تزيد عن فكرة بطل القرن الثامن عشر ، البطل الآثم العاطفى الذى يقترف الخطيئة لا لشر فطرى فيه بل لاختلاطه برفاق السوء . ولا شك

أن أونيل كان يرمى إلى أكثر مما تقدمه المسرحية ، لكنها المسرحية التي  
في آخر الأمر نبئ عليها حكمتنا . والحكم الذي ينبغي إصداره على  
« أنا كريستى » هو أنها على الرغم من كونها قطعة ذات وقع تمثيلي فهي  
ليست بالمساهمة العظيمة في نقائص المسرح .

ثم يرد أونيل عن الأسلوب الواقعي إلى الأسلوب التعبيري في  
« القرد الأشعر » ، ( ١٩٢٢ ) The Hairy Ape وفي بعض أجزاء على  
الأقل من « لأطفال الله جميعاً أجنته » ، ( ١٩٢٤ ) . وذلك أثناء اشتغاله  
أيضاً بكتابات أقل لغوى كسرحية « قش » ، ( ١٩٢١ ) Straw ذات  
مشهد المصحة ، و « الرجل الأول » ، ( ١٩٢٢ ) The First Man التي  
تدرس عذاب الزواج ، و « ملحم » ، ( ١٩٢٤ ) Welded و « التوق القديم » ،  
( ١٩٢٤ ) The Ancient Mariner تلك المسرحية التي يسمها الضعف .  
و « القرد الأشعر » ، تصوير مستفيض لشخصية على نمط « الامبراطور  
جونز » ، إلى حد ما ، وهي تعرض شخصاً يدعى يانك ، أسود الصدر  
حتى ليكني بالقرد الأشعر ، يحاول أن يجد إلى أين ينتمي . وهنا  
أيضاً يتدخل الرمز ، فأونيل — إذ يكتب عن هذه المسرحية في سنة  
١٩٢٤ — يؤكد أنه كان يقصد أن تندو « رمزا لرجل فقد وفاقه  
القديم مع الطبيعة ، الوفاق الذي اعتاده كحيوان والذي لم يكتسبه بعد  
عن طريق ووحى » . وفي سلسلة من المشاهد ، بعضها واقعي  
وبعضها مصاغ في قالب شبيه بقالب مسرحيات تعبيرية أخرى ،  
نرى يانك ينتقل من موقد السفينة إلى « الشارع الخامس » ، ومن هناك

إلى مكتب فرعى لعمال الصناعة في العالم ، إلى أن ينتهى به المطاف في حديقة الحيوان حيث يحاول أن يصافح غوريلا قهشمه حتى الموت . إن هنا فكرة قوية ، ومع ذلك فد القرد الأشعر ، ليست في نهاية الأمر بالمسرحية التي نتم برؤيتها مراراً . فهي للوهلة الأولى تترك فينا أثراً عميقاً بجدتها وبإخلاص كاتبها الواضح ، لكننا إذ نسمع سطورها مرة لا نجد ما يدعونا إلى الاستماع إليها مرة ثانية .

في المشهد على ظهر السفينة تلقى مثل هذا الحوار :

العمة :

لكن أليس عليك أن تحصلى من القبطان — أو من شخص ما — على إذن بزيارة موقد السفينة ؟

حمديد : ( بابتسامة ظافرة ) .

إن معنى هذا الإذن — منه ومن كبير المهندسين . أوه ، لم يريد أن يأذنا لي في أول الأمر ، على الرغم مما معنى من شهادات تثبت اشتغالي بالخدمة الاجتماعية . لم تكن تبدو عليهما أية ذرة من اللفتة لأن استقصى كيف يعيش النصف الآخر ويعمل في سفينة . لهذا كان على أن أخبرهما أن أبى مدير شركة صلب الناصرة ورئيس مجلس إدارة هذا الخط . فقالا إن كل شيء سيكون على ما يرام .

جلبة وضوضاء في أسفل :

أصوات :

ما أكل حاجة .

باقه ، الواحد لازم يحط حاجة في بطنه .

هذه الحقيقة

إنك تطعم كل النار ولا تطعم القم .

ها — ها .

لأنه لم يفضل حتى نفسه .

إلى آخره . وفي النهاية حديث يافك الفردى الطويل أمام قفص النوريللا ، وهو لا يعدو من أن يكون سلسلة من العبارات المنقطعة والجل التي ثرت فيها بسخاء علامات التعجب :

ليه بحق جهنم في داهية! فملة صغيرة، هذه حياتنا! ارمهم على الأرض واضربهم لحد ما يقضوا عليك! أكيد!

إننا يقيناً لا نستفيد شيئاً من سماعنا مثل هذا الحوار مرتين .

أما لأطفال الله جميعاً أجنحة، All God's Chillun Got Wings، غنى ذات ميزة خاصة . فع أن أونيل يعالج بها مشكلة الزواج بين البيض والسود — تلك المشكلة التي تلمب عواطف الأمريكين — فإنه، بحكمة تقارب حكمة آلهة جبل أوليمبوس، يركز انتباهه لا على المشكلة الاجتماعية بل على شخصياته الرئيسية . ولو لم يكن من المستحيل تخاضى

المفاهيم السياسية والاجتماعية لقصة كتلك التي إختارها هنا ، لكننا نقول أن أونيل قد دنا في هذه المسرحية من الاندماج الكامل بين الفكرة والتنفيذ إلى أقصى حد بلغه طيلة حياته الفنية . ففي المشاهد عجيبة وانطلاق صوب الهدف يحملنا في موكب ظافر من الأحداث الافتتاحية حيث نرى صبيحة ييضم وسود يلعبون معا في برادة ، إلى اللحظات الأخيرة الأليمة حيث تستفيق ليللا قليلا من نوبة الجنون التي حاوت خلالها قتل زوجها الزنجي جيم ، فتجلس وهو جاث على ركبته أمامها :

جيم :

أغفر لي كفرى يا رب. دع نار المعاناة المحرقة هذه تطهرني من الآثمة وتجعلني خليقا بالوليد الذى تبصت به إلى بدىلا عن المرأة التى تأخذها عنى بعيداً .

إيللا :

لا تبك يا جيم الا ينفى أن تبكى ليس أمامى من الوقت إلا القليل وأريد أن ألعب . لا تكن العم جيم العجوز الآن . لكن قتاي الصغير ، جيم . لنزعم أنك ذو الوجه المصبوغ وأنا الغراب جيم . هيا لنلعب .

جيم :

إى حبيبتى ، أى حبيبتى ، سألعب معك طيلة الطريق حتى

## أبواب السماء ١

ومع ذلك فهذه الأسطر ذاتها تدلنا على عالم تحققه المسرحية .  
لقد وصفت بأنها تراجيديا ، لكننا في التراجيديا نريد إلى جانب الألم  
أن نحس عاطفة الإعجاب والاندماش . إن جيم زنجي طيب الروح  
وهو مخفق في نفس الوقت ، وإيللا فتاة عادية وجدت ملاذها المؤقت  
في حب جيم حين سطعها العالم . وليس لأى من الشخصيتين أقل نصيب  
من العظمة . لذا إن كان لنا أن نهال لـ لاطفال الله جميعاً أجنة ،  
كمسرحية مؤثرة فنحن لا نقدر أن نذهب إلى تلك الأعمال الدرامية  
القديمة التي نطلق عليها اسم التراجيديا .

### من « رغبة تحت الدردارات » إلى « مجى » وجل الخليلد

والضجة التي بثنها « لاطفال الله جميعاً أجنة » تكررت بظهور  
« رغبة تحت الدردارات » في سنة ١٩٢٤ . هنا يتجه أونيل إلى  
ريف نيو إنجلاند القائم ، ويقدم لنا افريم كابوت الفلاح المعجوز ذا النزعة  
الدينية المتشددة المتزوج من آبى التي قصفه كثيراً . ويثور  
نزاع بين آبى وإلين — ابن كابوت ذى السنوات الإثنتين والثلاثين —  
لأنه يحس أنها سلبته ما كان ينبغي أن يؤول إليه ميراثا . لكن آبى  
تقنع هذا النزاع بأن تعتمد إلى استمالته ليكون حبيبها ، ومن ثم تحمل  
زوجها على توقيع حجة بمنح المزرعة للطفل الذي يعتقد أنه ابنه . ويثور  
إلين وينبى أباه بما حدث ، وإذا بها — وقد جرفها الآن عاطفة حقة

نحو حبیبها — تقتل ولیدها لتثبت أن قلبها وقف على هذا الحبيب .  
وفي النهاية یبقى القبض على إمین وآبی بتهمة قتل الطفل ، ویدهبان معا  
إلى المشتقة وقد تركز اهتمام كل منهما فی الآخر .

ولا شك أن « رغبة تحت الدردارات » ذات قوة تكاد تكون  
خارقة ، وأن أونیل نجح فی إظهار التقابل بین الجو الدینی الصلد  
المتجانس غاية التجانس مع التربة الصخرية و بین العاطفة البركانية التي  
هبت بین جوانح هذين الحبیین فی حبهما المحرم . غیر أننا لا نجد هنا  
شيئا يفوق بعض أعمال أونیل الأولى ذات المنحى الطبیعی ، بينما یجب  
أن تؤكد مرة أخرى أن تسمية هذه المسرحية بتراجيديا هو إنكار تام  
للمعنى الحق لهذا الاصطلاح . إن « رغبة تحت الدردارات » مسرحية  
قوية عن الكبت والإشباع الجنسي ليس فیها شيء من الصفات  
الميتافيزيقية التي تنبعث منها التراجيديا .

ثم جاءت « النبع » ( ١٩٢٥ ) The Fountain عملا عجيبا  
ذا فكرة رومانتيكية توضح المسمى الممض الذى يتسم به أونیل نفسه .  
و « النبع » فی واقع الأمر قصة خيالية ذات عاطفية تكاد تكون  
ماتيرلسكية تحكى كيف یكرس جوان بونس دولیون حياته للبحث عن  
نبع الشباب وكيف یزنى لا إلى اكتشافه بل إلى إدراك أن الحب هو  
سر الشباب . ومن جدید تطلق علامات التعجب مشهد الدروة :

ولقد مضى جوان بونس دولیون ا تحمال إلى صیغ الجمال الآلف

الى تكون السعادة — لون ذلك الغروب ، سحر الغد ، نسمة الريح  
الموسمية العظيمة ، ضوء الشمس على العشب ، أغنية حشرة ، حفيف  
أوراق الشجر ، مطامح نملة . سأعرف الوجود السرمدى ، الشباب  
السرمدى !

وتلنها ، الاله العظيم براون ، (١٩٢٦) The Great God Brown  
التي يجرب فيها أونيل بدعة أخرى ، وهى استعمال الأقنعة ، بفرض  
تقديم مسرحية من الواضح أنه كان يبغى بها أن تكون دراما على  
مستوى فلسفى عظيم ، فلا تستطيع هذه البدعة إلا التشويش والبلبة .  
قالبطل ديون أتونى — كما يصفه المؤلف — رجل تقترن فى أعماقه  
سجية ديونيسيوس وهى «القبول الوثنى المبدع للحياة» بسجية القديس  
أتونى وهى «روح المسيحية المعذبة للذات المنكرة للحياة» ، أما البطلة  
فهى مارجريت — رفيقة فاوست — «الأنثى الخالدة البسيطة  
الطاهرة فى غريزتها ، المحقة فى غفلتها عن كل شئ إلا عن الوسيلة لغايتها  
فى حفظ الجنس» . وبراون هو نصف الاله فى أسطورتنا المادية  
الحديثة ، نصف إله مظلم البصيرة ، هو النجاح ، يبنى حياته الظاهرية  
وهو فى داخله غاو عاجز ، مخلوق غير خالق ذو مسالك اجتماعية  
سطحية محددة من قبل ، نتاج ثانوى دفع به إلى المياه الكاسدة التيار  
الرئيسى العميق — تيار الرغبة فى الحياة . وبهذه الشخصية  
وبغيرها ، ولكل منها قناعها ، يقدم لنا أونيل مسرحية  
تنسم حياتها دون شك من أعلى البواعث ، مسرحية تنشد فى المسرح

مالا يستطيع المسرح بلوغه بسبب طبيعته ذاتها .

و دضحك لعازر ، ( ١٩٢٦ ) Lazarus Laughed تخلف فينا نفس الأثر . ولأونيل هنا أيضاً فلسفة أساسية . فلعازر إذ يموت ويعود إلى الأرض يحمل إلى الناس رسالة وهي أنه ليس الإنسان أن يخاف الموت ، فليس في دار الإله إلا الضحك . ولكن المشكلة هي أن هذه الفكرة تساق إلينا طوال الوقت في كل مشهد من المشاهد ، وكأن أونيل لا تتوفر له الوسائل الأدبية لتحريك عواطفنا فيلجأ إلى إطلاق العبارات المستيرية المتقطعة حتى تصبح المسرحية سلسلة من أصدااء ذاتية مضنية . ولا بد أنه كانت لجدة العمل جاذبية حينما ظهر لأول مرة ، أما الآن وقد بليت هذه الجدة فإن دضحك لعازر ، لا يمكن أن تعتبر إلا فشلاً ضخماً آخر . بل إن كنا نهمل لأن مؤلفاً مسرحياً في عصرنا له تلك الرؤيا المعروضة في هذه المسرحية ، فنحن مضطرون إلى الاعتراف بعجز أونيل عن أن يحسم الرؤيا في صورة مسرحية ذات جاذبية دائمة .

وينتقل الهجوم على المادية إلى مرحلة أخرى في د ملايين ماركو ، ( ١٩٢٨ ) Marco Millions ، حيث يعرض أونيل في تمهيد حاد المخاطر الإيطالي الشهير مغامراً إلى الشرق ، ماراً خلال عالم الشرق القديم أعمى البصر والبصيرة لا يلوى إلا على ربحه التجاري . ولكي يبلور أونيل رسالته يأتي بخاتمة تحمل القضية الروحية إلى الحاضر ، فعندما ينهض النظارة يجدون لدهشتهم أن واحداً من بينهم هو في الحقيقة

ماركو بولو متشعاً بتياب البندقية ، يخفى تأثره براحته ، ويمد ساقيه كأنهما تقاصتا بطول الامسية ، ثم يتحرك صوب باب الخروج ترسم على وجهه حيرة طفيفة . وإذ يقرب الطريق يحد نفسه في محيطه المادى المألوف فيصفو عكسيه . وتصل عربية مغلقة مترفة ، ويدخل بخفة ويصفق الباب وتدفع العربية في حركة المرور ويقهد ماركو بولو راضياً بهذه الراحة الخالصة ويستأنف حياته .

ومرة أخرى تدخل حيلة مسرحية جديدة في « الفاصل العجيب » ، ( ١٩٢٨ ) Strange Interlude ، ففيها يأخذ أونيل الحديث الجانبي — ذلك التقليد الجليل — ويطوره إلى أداة فنية طنانة إلى درجة مضنية لا تتركز على أساس مسرحي ، كما يزيد في طول المسرحية إلى حد غير مألوف . وقصة هذه التمثيلية تتعلق أساساً بالبطلة فينيلديز التي تروح منساقه من ذكر إلى ذكر عندما تفقد في الحرب الرجل الوحيد الذي ربما كان في استطاعته أن يرضى طبيعتها بأكائها . وأخيراً نجد هاملع عشاقها الثلاثة — زوجها سام ، دكتور داريل الذي تنجب منه ولداً ، وتشارلز نورسدن وهو قصصى يميل إلى التطلع إليها كأمه . والمسرحية طويلة جداً ، معقدة الصنعة غاية التعقيد ، ومفعمة بالتحليل النفسى في جميع أجزائها .

ود دينامو ، ( ١٩٢٩ ) Dynamo ترتد بنا ثانية إلى الجو النفسى لـ « الإله العظيم براون » ، مع زيادة في استعمال الرمزية . وفيها يرفض ابن مسيحي ديانة أبيه ويرتاد العالم بحثاً عن إله ، فيجده في الكهرباء .

غير أنه يقع في حب ابنة ملحد، وعندما تخدعه يقتلها . وفي النهاية يصعق نفسه في الدينامو العظيم الذي هو صورة ربه ومعتقد إيمانه . لكن المسرحى التراجيدى يكون دائماً ساء الطالع حين يذكرنا أحد موضوعاته المختارة بموضوع مشابه عولج كوميدياً . وكهرباء أونيل ذات تشابه كبير مع السحب التي يصورها أوستوفانيس بطريقة مرحة فيجعل باحثاً قديماً عن الحقيقة يتخذ منها إلها .

وإن كانت «دينامو» أحد أخطاء أونيل، فإنه في «الحداد يلاثم الكترا» ( ١٩٣١ ) Mourning Becomes Electra يدنو من تحقيق أهدافه التراجيدية إلى أقرب حد وصل إليه في أى من أعماله . فهو هنا يهرب من رمز الإله العقيم ، وتكتسب شخصياته الحديثة نبلاً بارباطها بتلك القصة التي سيطرت على خيال المسرحيين المتعاقبين كما لم تسيطر قصة أخرى منذ أيام إيسخيلوس الجليطة إلى أيام سارتر الأقل جلالاً . والمسرحية مكتوبة في صورة ثلاثية، وتأخذ لنفسها شكل مسرحية طويلة ذات أجزاء ثلاثة مستقلة : «العودة» ، «الطريدون» ، «المسوسون» - تحكى قصة تقع حوادثها في ختام الحرب الأهلية الأمريكية مباشرة . الجنرال مانون هو رب أسرة مانون في نيويورك ، متزوج من امرأة غريبة عن الإقليم تدعى كريستين ، وهناك ابن - أودين - يحب أمه بعاطفة متهبة خالصة ، وابنة - لافينيا - تحسن نحو أبيها بنفس العاطفة . وخلال غيبة الجنرال في الحرب تنشأ علاقة غرامية بين كريستين وشخص يدعى آدم برانت - أحد رجال أونيل

القادمين من البحر — يتضح أنه ابن غير شرعى لجد لافينيا، وهكذا فهو أخ غير شقيق للجزال . ويعود الزوج فترتاع الزوجة وتدس له السم ثم ترحل لتعيش مع برانت . وكان يمكن ألا تثير جريمته شكوكا لولا كراهية لافينيا ، إذ تكشف الفتاة السر المظلم وبصعوبة كبيرة تقنع أورين بالحقيقة ، فيطلق الرصاص على برانت بالقرب من كريستين التى تحطم فتتحر . وليهربا من هذه الذكريات ينطلق الأخ والأخت فى رحلة بحرية طويلة ، لكن فى هذه الأثناء يجد أورين أن عاطفته التى كان يكنها لأمه قد تمحو إلى لافينيا ، وإذ يعلم أنها تنوى الزواج يرتاع . وفى النهاية يتحر ، بينما هى — وقد تمزق قلبها — تحبس نفسها فى بيت آل مانون المشؤوم وتستقر هناك للوحدة وتعذيب النفس .

وخطة المسرحية ممتازة ، ولقد نجح أونيل فى جعلنا نؤمن بالقصة المريعة . وهو يكشف لنا عن الشخصيات فى دقة وجسارة ، فعلى الرغم من أنه لا يظهر آلهة الإتيقار على خشبة المسرح بصورة مجسمة فهو يكاد يجعلها تعيش على هذه الخشبة . لكننا فى نفس الوقت لا نقابل هنا الرؤيا العظيمة التى نبحث عنها فى التراجيديات . إن أونيل يقدم صورة مظلمة قبيحة ، لكن الجو الذى تفتح به حركة المسرحية يستمر حتى النهاية دون انفراج نفسى أو اتساع للظفارة . فهذه حالة مدروسة ومعمروضة بشكل رائع أكثر منها مسرحية تراجيدية قوية . والكلمات الأخيرة التى تخاطب بها لافينيا خادماتها الوفية ستسكاد تكون تلك التى تخاطب بها لافينيا نفسها :

« لا تخافى . لست بسالكة الطريق الذى اتخذته أمى وأورين .

إن هذا هروب من القصاص . وليس هناك من يقتص منى .  
 أنا آخر سلالة مانون . على أن أقتص من نفسى ! إن العيش هنا  
 مع الموتى هو حكم أشد من الموت أو السجن ! لن أخرج أبداً  
 ولن أرى أحداً ! سأعمر وأحكم تسمير خشب التوافد حتى لا  
 ينفذ إلى الداخل ضوء الشمس أبداً ، سأعيش وحدى مع الموتى  
 وأحفظ أسرارهم ، وأتركهم يطاردونى حتى يتم التكمير عن هذه  
 اللعنة وتستطيع نهاية سلالة مانون أن تموت (بإقسامه قاسية غريبة  
 متمعة فى هذه السنين من تعذيب النفس) . أنا أعرف أنهم سيعملون  
 على أن أعيش طويلاً ! إن آل مانون وحدهم قادرون على أن  
 يقتصوا من أنفسهم لأنهم ولدوا ! ،

هذا الحديث دليل على قصور أوريل اللغوى ، غشيد علامات  
 التعجب هنا كما فى مسرحياته المتقدمة هو اعتراف منه بالضعف . ولا  
 تظهر علامات التعجب تلك فى القطع التى تكاد تكون أحاديث فردية  
 فقط ، فإليك مثلاً مشهد قرب نهاية « الطريدون » حيث ينهى أوريل  
 أمه بمقتل برانت :

كريستين : ( فى بلامه )

أنتما لم تذهبا - إلى بلا كريستج ؟

أوريل :

لقد أخذنا القطار إلى هناك ، لكما قررنا مواصلة الطريق  
 إلى بوسطن بدلاً من ذلك .

كريستين : ( في ر ب )

إلى — بوسطن — ؟

أورين :

وفي بوسطن انتظرنا حتى وصل قطار المساء . وقابلنا ذلك  
القطار .

كريستين :

آه !

أورين :

كانت عندنا فكرة أنك ستغتمين وجودنا في بلا كريديج  
فتستقلين قطار المساء ذاك — وهذا ما فعلت ! وتبعناك  
حين زرت عشيقك في كوخه !

كريستين : ( محاولة السخوط بشكل يدعو للراء )

أورين ! كيف تجسر على التحدث — ! ( ثم بانكسار )  
أورين ! لا تنظر إلى هكذا ! أخبرني

أورين :

عشيقك ! لا تكذبي ! لقد كذبت بما فيه الكفاية يا أماء !  
كنت على ظهر السفينة أنصت ! ماذا كنت فاعلة ! واكتشفتني ؟  
أكنت تحبين عشيقك على قتلى يا أماء ؟ سمعتك تحذرينه مني !  
لكن تحذيرك كان دون جدوى !

كريستين : ( محتفة )

ماذا — ؟ أخبرني — !

أورين :

قله !

كريستين : ( بصيحة رعب )

أوه — أوه ! كنت أعرف ! ( ثم تثبت به ) لا —

يا أورين ! أنت — أنت تقول لى ذلك فقط — لتعاقبنى،

أليس كذلك ؟ أنت قلت أنك تحبني — قلت أنك ستحميني

— تحمى أملك — أنت لا تستطيع القتل — ؟

ليست هذه هى اللغة التى نلتصدها من مسرحى عظيم حقاً .

وبعد هذا العمل فاجأ أونيل جمهوره بكتابة كوميديا د آه ، أيتها

البرية ، ( ١٩٣٣ ) Ah, Wilderness ! التى يرتد فيها إلى مرحلة سابقة

عليها بخمس وعشرين سنة . فريتشارد، وهو صورة لصبي وهب حب

الادب والحياة الرومانتيكية، يهدم جيرانه القانونيين ويحظى من أب مقدر

بالمشورة الحانية . وما من شك فى أن هذه مسرحية جيدة البناء إلى حد

لا بأس به ، وإن كان بوسع عدد أصعب اليسد من الكتاب المعاصرين

الآخرين أن يخطوا مشاهدها . ثم يعود اللحن الرزين فى أيام بلا نهاية،

( ١٩٣٤ ) Days without End حيث يستعمل أونيل حيلة مسرحية

أخرى يبدو فيها التكلف . فلكى يقدم مأساة جون افننج —

الرجل الذى نرى رؤياه الاولى وكأنه يعود إلى إلهه مرتاعاً — يلجأ أونيل إلى جعل ممثّلين يعرضان شخصية واحدة بقصد الكشف عن مظاهر كياناتها المتعددة . وكل ما يمكننا أن نشهد للوسيلة التى رسمها أونيل لتحقيق غايته هو أنها ثقيلة مصطنعة .

وبعد ظهور « أيام بلا نهاية » أعلن أونيل أنه مشغول بكتابة سلسلة عظيمة من المسرحيات تصور فطاما من الحياة الأمريكية . ونحن بطبيعة الحال لا يمكننا حتى التسكين بما كانت ستنتهى إليه هذه المسرحيات . كل ما يمكننا قوله هو أن المحاولة الاولى فى هذه السلسلة — « مجىء رجل الجليد » (The Iceman Cometh (1946) — هى مسرحية خبيثة للآمال جداً . فالشخصيات تتحدث أكثر من اللازم ، وفلسفة المشاهد معقدة ، وتكرر عبارة « أوهام أفريقية » دائماً أدا حتى ليصينا الضنى . وهى تأخذ مكانها فى حانة كئيبة حيث تلتقى حالة المجتمع وزبده ، وتركز على هيكل بائع متجول اعتاد المجيء هنا فى فترات دورية ليسكر . ونفتش المسرحية والرواد المألوفون يترقبون ظهوره فى لفحة . لكنه يعلن حين وصوله أنه « قوّم ثم ينتقل إلى محاولة تقويمهم كذلك . وهكذا يجردهم من الاوهام والخيالات التى كانوا بها يحملون الحياة . ويتضح أن هيكل قد قتل زوجته لينتشلها من شغائها إذ تحقق أنه سبب لها المأسا وأسى ، ولكتنا نكتشف فى نهاية المسرحية أنه قتلها لأنه كان فى الواقع يكرهها . ولا يستطيع أمرو أن يدرك دلالة هذا الخاطب من المشاهد القانطة ، بل ربما كانت آخر مسرحيات أونيل هى أقصرها جميعاً .

إن السبيل الدرامي لهذا المؤلف العجيب يمثل المسرح الأمريكى  
ككل من وجهة معينة . فلقد كان مسرح نيويورك أحد مسارح العالم  
العظيمة الحيوية منذ حوالى سنة ١٩١٨ حتى وقتنا الحاضر . ونحن حين  
تأمل إسهامه إجمالاً يجوز لنا أن نسلم عن طيب خاطر بأنه أبدى حيوية  
وقوة لا تضارعان فى أى مكان آخر خلال هذه السنين . غير أنه  
تعوزه اللمسات الأخيرة التى هى وحدها مبعث العظمة . وكأنتا ندنو  
دائماً من مقصدنا ولا نصل إليه أبداً .

## الفصل الثالث عشر

### المسرح إبان الحرب وما بعدها

من البديهي أن التقدم المسرحي انهار تماماً فيما بين عامي ١٩٣٩ و ١٩٤٥ في ذلك الصدام الذي حطم الحياة المتحضرة جميعاً في كل بقعة من بقاع العالم . ولم يمض على عام ١٩٤٥ وقت كاف يسمح لنا بأن نقبلين الانجماحات الرئيسية للغد القريب . غير أننا في وسط الظلام يمكن أن نقبلين على الأقل بصيصاً من النور .

فهنالك أولاً حقيقة هامة، وهي استمرار نشاط المسرح الجاد في تلك المراكز حيث كان يمكن لمثل هذا النشاط أن يقوم ولو في ظل ملائسات كان من المحتمل ألا تثمر شيئاً على الإطلاق أو أن تفتح مجرد تسليّة خفيفة على أحسن فرض . فلقد ظل المسرح الفرنسي حياً تحت نير الاحتلال الألماني ، بينما كان الإنتاج المسرحي الذي تقدمه لندن وسط انهيار القنابل مختلفاً اختلافاً بعيد المدى عما كانت تتميز به السنين من ١٩١٤ إلى ١٩١٨ . ففي غضون الحرب العالمية الأولى كان المشاهدون اللندنيون في معظم الأحيان يستسلمون لعرض المشاهد التافهة، وهكذا

حرمت الجماهير لأربع سنين طوال فرصة مشاهدة مسرحية ذات هدف أفضل . أما السنوات الست من ١٩٣٩ إلى ١٩٤٥ ، فإن لم تكن تسمت بظهور مسرحيات جديدة ( إذ كان معظم كتاب المسرح مشغولين بمسائل أخرى ) ، فهي لدهشة الكثيرين اتسمت على الأقل بسلسلة غير عادية حقاً من بعوث شيعة . فشكسبير أثبت شعبية فجائية ، ووجدت جماعة دونالد ولفت جماهير متلهفة على مشاهدة ما لديها من مسرحيات . فتقدمت « الملك لير » ، و « العاصفة » ، و « ماكبث » ، و « عطيل » ، و « هاملت » ، و « ريتشارد الثالث » ، على مستوى عظيم . ونجحت « السيدة » ، سيديل ثورندايك في نقل « ماكبث » ، و « ميديا » ، على طريقتهما الخاصة إلى تخوم قرى المناجم في ويلز .

وهذه الجولات التي قامت بها سيديل ثورندايك ذات دلالة ، إذ ربما لن يجد مؤرخو المسرح الإنجليزي في المستقبل سمة أعظم تميزاً لسنى الحرب هذه من نمو الاهتمام بالدراما هذا النمو غير العادي في مناطق لم يكن يقدم لها من قبل سوى الأشرطة السينمائية . وفي ديسمبر ١٩٣٩ كانت جماعة صغيرة من المتحمسين في خشية من أن تنطفئ الفنون تماماً ، فحصلت على منحة من « وقف الحج » ، (١) وأنشأت « مجلس تشجيع الموسيقى والفنون » ، C. E. M. A. ومن الطبيعي أن يكون مجال نشاطهم محدوداً أولاً الأمر ، لكن عندما أخذت القنابل تنهمر في سنة ١٩٤١ اتضحت للجمعية في فجائية هذه

---

(١) مؤسسة آيجلو أمريكية .

قيمة جماعات التمثيل الصغيرة المتقلة — مثل جماعة مارتن براون —  
التي كان يرعاها هؤلاء المتحمسون . وسرعان ما تلقى « مجلس تشجيع  
الموسيقى والفنون »، منحة من الخزانة وتحول إلى منظمة ثابتة ترعاها  
الدولة باسم « مجلس فنون بريطانيا العظمى » . وبواسطة جهود هذا  
« المجلس »، قام ما يكاد أن يكون « مسرحاً قومياً ، إقليمياً مكان المسرح  
الملكي » ، الذي صانته بريستول لحسن الحظ منذ القرن  
الثامن عشر ، وساعد « المجلس » في افتتاح مسارح بلدية جديدة في أنحاء  
متعددة من البلاد .

ويبقى الاعتراف بأن « مجلس الفنون » يوجه جهوده حتى الآن  
نحو تقديم المسرحيات القديمة أكثر من توجيهها نحو تشجيع الموهبة  
المسرحية الجديدة ، لكن لا شك أن هذا كان حتمياً ولا شك أيضاً  
أن الحاجة الجوهرية هي تقرير الوسائل لملء الهوة الواسعة السحيقة بين  
جمهور رواد المسرح في لندن وبينهم في بقية البلاد . وحين نذكر أنه  
منذ تدهور « الفرق المحلية » في القرن التاسع عشر وثمان عشرات  
المدن والبلدان ذات الأهمية النسبية طيلة أجيال فرصة مشاهدة أية  
مسرحيات على الإطلاق ، وذلك على الرغم من جهود « المسارخ العمومية » ،  
حين نذكر هذا يحق للخدمة التي يؤديها « مجلس الفنون » أن توضع  
موضع الاعتبار والتقدير .

والى جانب « مجلس الفنون » ، نستطيع أن نذكر النمو المشهود

« مسرح الوحدة » ، — Unity theatre — وذلك على الرغم من فاعليته في نطاق مختلف تماماً . وقد قام أساساً سنة ١٩٣٦ واكتسب مكانته إلا أن السنين التي سبقت الحرب مباشرة وفي أثناء الحرب . فالتنميطية السياسية الإيمائية « أطفال في الغابة » ، Babes in the Wood جذبت الأنظار إلى مجهودات هذا المسرح سنة ١٩٣٨ . وتلتها « حماقات كيس الرمل » ، Sandbag Follies مسرحية أخرى مشابهة سنة ١٩٣٩ ، وفي سنة ١٩٤١ قدم « مسرح الوحدة » ، « النجمة تغدو حراء » ، The Star Turns Red لشون أوكيسي ، فزادت شهرته ، بينما جاءت سنة ١٩٤٤ « قراقرص وشبانبا » ، Winkles & Champagne مسرحية مرحلة جامعة الخيال نحكي قصة صالات الموسيقى .

ومع أن « مسرح الوحدة » ، كان في منشأ مجرد هيئة من الهواة فقد نما أكثر وأكثر نحو الاحتراف في تطوره ، ولا ينبغي أن يداخلنا الشك في أن نشاطه المتزايد مكمل لعمل « مجلس الفنون » ، وذلك بنشر الاهتمام بالدراما بين قطاعات من المجتمع كان المسرح قد مات بالنسبة لها منذ عهد طويل .

وهناك في الولايات المتحدة حركات مشابهة تقوم على قدم وساق ، فقد بذلت لبان العقد الرابع من هذا القرن جهوداً باسلة لتشجيع المسرح المحلي في طول الاتحاد وعرضه ، ومع توقف القتال تابعت هذه الجهود من جديد في حماسة أكثر . وقد لا يكون هناك

ما يضاهاى « مجلس الفنون » تماماً ، لكن « مؤتمر المسرح القومى » الذى ترعاه مؤسسة روكفلر هيئة يمكن على الأقل أن تقتزن بالتواة الأولى التى فنامها « مجلس الفنون » . وإلى جانب هذا توجد هيئات أخرى قامت منذ وقت أقرب وانكبت على أن تقدم لجمهور المسرح إنتاجاً مديداً دسماً . إن فى بريطانيا وأمريكا رغبة حارة شاملة مابحة لزيادة جمهور المسرح وللتأكد من أن نفائس المسرح لن تنسى وسط الظروف المسرحية التى تنحو إلى التجارية أكثر فأكثر .

## الدراما الجديدة فى الولايات المتحدة

غير أن البعث ليس هو المجال الذى نهتم به اهتمامنا بالخلق . ومن الواضح أننا لنستطيع أن تفصل بين المساهمات المسرحية منذ سنة ١٩٣٩ وتلك التى سبقت اندلاع الحرب مباشرة . فقد قدم كثيرون من كتاب المسرح الذين احتلوا أبرز مكانة فى العقدين الثالث والرابع - منهم أونيل - قدموا أعمالهم الأخيرة لإبان السنين القليلة الماضية . بل إن بعض الكتاب الأكثر حداثة والذين يبدو أنهم ينتمون إلى سنى الحرب وما بعدها كانوا يقومون بتجارب على خشبة المسرح قبل أن تقضى ألمانيا على السلام بزحفها على بولندا . ومع ذلك فنحن نستطيع أن نقسم هؤلاء الكتاب على نحو عام ونخص بتأملنا الحاضر أولئك الذين جاء لإنتاجهم الأول لإبان السنين الثمانى الأخيرة أو الذين التفت إليهم الجمهور لأول مرة فى هذه الفترة .

أما فيما يتعلق بالشكل الدرامى فليس لدى المسرحيين الأمريكين الشبان ما يقدمونه لنا ، فعملهم واقعى لا يكاد يتباين ، وعلى الرغم من أننا نلقى بعض المشاهد القوية فإن الإنطباع الذى يعلق بنفوسنا هو أنهم يعملون بصورة أساسية فى نطاق سبل تمنعهم من أن يدركوا ما وراء المحيط المادى المباشر وهما حاول أونيل إدراكه . إن الكثيرين منهم غاضبون متمردون على الأخطاء الاجتماعية التى حولهم ، لكننا نبحت سدى عن أية رؤيا تكون أكثر رحابة . إتانا نستطيع أن نعت مسرحهم بأنه تنديدى سلبى أكثر من كونه مبدعا إيجابيا .

ولقد جذبت مشكلة الزواج مؤلفين عديدين . فلييلان سميث Lilian Smith تقدم في «فاكهة غريبة» ( ١٩٤٦ ) Strange Fruit دراسة لحب شاب يقسم بالضعف لفتاة سمراء البشرة . وفي «جيب» ( ١٩٤٦ ) Jeb يناقش روبرت آردرى Robert Ardrey مشاكل الزواج دون تأثير كبير . وربما كانت أجمل مسرحية حديثة في هذا الموضوع ، الجذور عميقة ، ( ١٩٤٥ ) Deep are the Roots لجيمز جاو James Gow وأرنو ديسو Arnaud d'Ussau . وكان هذان الزميلان قد حققا لنفسهما الرفع سنة ١٩٤٣ بمسرحيتهما «غداً الدنيا ، Tomorrow the World التي قد نجد فيها صدى خافتاً لـ «ساعة الأطفال» ، Children's Hour ، ومع ذلك فهي تعطينا صورة مريئة لصبي ألماني ضربت جذور الشر في أعماقه حتى أن تغيير المناخ البيئي لا يستطيع أن يحول صفة هذا الشر . وتكشفت مهارة المؤلفين الفنية ومعالجتهما القوية للشخصية المسرحية إلى مدى أبعد في مسرحيتهما الثانية «الجذور عميقة» ، حيث يناقشان مشكلة ضابط زنجي يعود إلى محيط مدني لا تعنى فيه الاشرطة التي على صدره والنجوم التي على كتفه شيئاً بالنسبة لمجتمع أبيض منعس في التعصب والكراهية .

وتشبهها «قرار» ( ١٩٤٤ ) Decision لادوارد شودوروف Edward Chodorov ، وهي دراما مثيرة عن جندي شاب يعود من الجبهة ليكتشف أن بلده أعنتها نفس العاطفة الفاشية الباغية التي كان يقاومها في الخارج . وكان هذا المؤلف

قد اشتهر من قبل بمسرحية « سيدة رؤوم » ( ١٩٣٥ ) Kind Lady . وهو يمتلك مهارة مسرحية لا شك فيها . أما « كلهم أبنائي » ( ١٩٤٧ ) All my Sons لآرثر ميلر Arthur Miller فموضوعها مختلف وإن كانت وايذة المزاج النفسى ذاته وتنقسم فى قصتها سخطا ضاريا . وهى تحكى قصة أب فاضل يكسب ماله من مصنع صغير لإنتاج المحركات . وفى رغبته لأن يوفر حياة أفضل لأسرته يرضى بشحن آلات غير سليمة الصنع للاستعمال فى الحرب ، ولا يهزه الإحساس بالواجب خارج محيطه العائلى المباشر إلا حين يعود أحد أبنائه الجنود . لكنها ليست بالمسرحية العظيمة على الإطلاق ، وإن امتازت بالقوة والحاسة المتدفقة . ولنا هنا أن نذكر أيضا « حال الاتحاد » ( ١٩٤٥ ) The State of the Union لهوارد لندسى Howard Lindsay وراسيل كروز Russel Crouse المؤلفين اللذين أنتجا سنة ١٩٣٩ كوميديا « الحياة مع أبى » Life with Father . و « حال الاتحاد » هجوم مرير على السياسة الحزبية الأمريكية تبين كيف يصبو رجل صناعة ثرى إلى منصب الرئاسة بتشجيع من عشيقته التى تمتلك عدداً من الصحف الجمهورية ، وكيف أنه فى هذه المغامرة يقع فريسة الآلة الحزبية فتصبه فى قالبها . إنها وثيقة شيقة لا تكاد تستحق الاعتبار كمسرحية . وفى « الأمريكى الرائع » ( ١٩٤٦ ) The Magnificent American يتجه إيمت لافرى Emmet Lavery إلى معالجة حياة أوليفر وندل هولمز العظيم .

ولقد حظى تلسى وليامز بالكثير من الشهرة فى السنوات القليلة

الآخيرة ، لكن الوقت لا يسمح لنا بعد بالقول عما إذا كانت تمكن فيه عناصر العظمة الحقّة . فـ « الحبرانات الزجاجية » ، ( ١٩٤٤ ) The Glass Menagerie التي جذبت إليه الأنظار بعد بضع سنين من تجريب مغموّر مسرحية أجاد كتابتها ، وإن كان موضوعها ونهجها في رسم الشخصيات مخضين بأصباغ عاطفية فاقعة . وقد تكون هناك معان أكثر عمقا في « عربة اسمها الرغبة » ، ( ١٩٤٧ ) A Streetcar Named Desire ، ومع ذلك فهذه القصة الرجسة عن الجنس في نيو أورلينز لا تقسم إلا القليل لعالم يلمس أشياء أوسع وأرحب . إنها سلسلة مباشرة لمسرحية هاوبتمان « قبل الشروق » . Before Sunrise

وهناك في محيط الكوميديا عملان يتطلبان لفتة عابرة : « دغل الحيوان » ، ( ١٩٤٠ ) The Male Animal لجيمز ثيربر James Thurber ، وإليوت ناجت Elliott Nugent و « هارفي » ، ( ١٩٤٤ ) Harvey لماري تشيس Mary Chase . ومع أنه من غير المحتمل أن تغدو أية من المسرحيتين أثراً درامياً غالداً ، فإن الأولى تستخلص الكثير من الفكاهة الجادة من شخصية الأستاذ تومي تيرنر الذي يصير فحلاً من الحيوان حين يظن زوجته مدلهة بمجوف فيرجسون رجل الأعمال الناجح ، بينما تقسم المسرحية الأخرى بالمهارة في معالجتها الرقيقة لذلك السكير المحبوب الودود الذي يحكي لنا وهو جد متيقن عن صديقه الأرنب الأبيض الكبير حتى لنكاد نقبل هلوسته كحقيقة .

وعلى العموم فهذا خطيئ هزيل من صور مسرحية ليس من  
بينها واحدة يترك فينا خالقها إحساساً بالقوة الحقّة . إن بعضها غلص  
وبعضها ساخط بينما البعض الآخر ينظر للحماقات الإنسانية نظرة  
مازحة لطيفة ، لكن الصدق والسخط والمزاح اللطيف ليست  
بالعناصر الكافية لإنتاج مسرحيات رفيعة .

## الدراما فى الانجلترا

إن قصة الدراما فى لندن أقل تألقاً ، غير أننا لو أدخلنا فى اعتبارنا عمل كتاب قلابين كانوا قد أخذوا يوطدون مركزهم قىل سنة ١٩٣٩ فلن يصبح السجل مظلماً تماماً .

لقد وجدنا من الطبعى أن نعالج رجالاً من أمثال بريستلى وبرايدى وأوكيسى وكواردو وليامز فى موضع آخر لأنهم حظوا بكامل شهرتهم فى العقد الثالث ، ولكن علينا أن ننبه إلى أن كل واحد منهم حظى بقوة جديدة فى هذه السنين الأخيرة . فسرديات « جاموا إلى مدينة » ، « السيدة بولفرى » ، و « ورود حراءلى » ، و « الروح المرحمة » ، و « ربح السماء » — كل هذه تنتمى إلى العقد الرابع . ثم إن سرد هذه الأسماء يشير إلى أن المسرح الإنجليزى ليس مقيداً بالتقليد الواقعى كما هى حال المسرح الأمريكى ، فإن إدخال الخوارق على هذا النحو المرح فى كوميديات برايدى وكوارد ، وتدفق ثروة أوكيسى البيانية ، وتجارب بريستلى فى فلسفات الزمان والمكان تحكى كلها قصة تختلف كل الاختلاف عن قصة المسرح الأمريكى .

صحیح أن « صبي ونسلو » (١٩٤٦) The Winslow Boy غدت واحدة من أكثر المسرحيات الحديثة شعبية ، وهى لتيرانس راتيجان المؤلف الذى حقق مكائته بكتابة سلسلة من المهازل الحقيقية ، ثم بات جلياً

أنه يهدف إلى أشياء أرفع. و « صبي ونسلو » واقعية تماماً مثلها في ذلك مثل مسرحية راتيجان الأخيرة « قصة براوتج » ( ١٩٤٨ )  
The Browning Version وهي صورة مؤثرة لمعلم فاشل . ولنا أن  
نشير هنا إلى أن الأهمية المعطاة للدرسة والأطفال قد رددتها مسرحيون  
آخرون في ذلك الوقت . فريجينا لد بكويث Reginald Beckwith  
يعالج في « لهو الطفولة » ( ١٩٤٧ ) Child's Play مصير الشباب في  
بيت لاحب فيه ، بينما يعطينا و . تشيتام ستروود W.Chetham Strode  
مسرحيته الماطفية المسماة « فأر التجربة » ( ١٩٤٥ ) The Guinea Pig  
كما لجة لموضوع الصبي الفقير المنبت في مدرسة خاصة ، كما يزودنا بـ دراما  
جندیته العائد في « مسز بارنيجتون الشابة » ( ١٩٤٥ ) Young Mrs.  
Barrington و بدراسة الاجتماعية في « الوميض » ( ١٩٤٧ ) The Glean .  
و تعالج مسرحية « الطفلان » ( ١٩٤٣ ) The Two Children  
لبيرت باول Peter Powell الحياة العائلية إبان الحرب ، أما « ادوارد  
ولني » ( ١٩٤٧ ) Edward my Son لروبرت مسورلي  
Robert Morley ونويل لانجلي Noel Langley فهي تشير توتراً  
درامياً بالمقابلة بين أب طموح وابنه التافه . و تبحث جوان تيمبل  
Joan Temple مشاكل إيواء الجنود المحاربين بالأسلوب الواقعي في « لا  
مكان بالخان » No Room at the Inn ، بينما يزودنا رونالد آدم  
Ronald Adam بصورة عن القوات الجوية في « صيف انجليزي »  
( ١٩٤٧ ) An English Summer . أما « رسالة إلى مارجريت »  
( ١٩٤٧ ) Message for Margaret لجيمز باريش James Parrish

و د ثنائى ليدىن ، Duet for Two Hands لمارى هيلى بل Mary Hayley Bell فتوضحان أن هذا الأسلوب الواقعى ما زال ذا أنصار، وإن كان يتسم بمنحى سيكولوجى ذى صور ملودرامية .

ومن بين هؤلاء الكتاب اثنان بالذات جذبا الأظار على نحو يستحق الاعتبار . فبعد أن حظى يتر أوستينوف Peter Ustinov بتقدير النقاد لمسرحيته « بيت الحشرات » ( ١٩٤٢ ) House of Regrets التى تأخذ المتفحصين الروس فى لندن كوضوع لها ، قدم « ألف بانبورى » ( ١٩٤٤ ) The Banbury Nose وهى دراسة شيقة إن لم تكن مرضية تماما لعائلة عسكرية تتبع أجيالها من الحاضر إلى الماضى . ونال وليام دوجلاس هوم William Douglas Home تقديرا مشابها لدراما السجن « ولقد كان باراباس » ( ١٩٤٦ ) Now Barabbas ، بينما تكشف مسرحياته الأخيرة بما فيها المسرحية السياسية الساخرة « مئات تشيلترن » ( ١٩٤٦ ) The Chiltern Hundreds عن غريزته المسرحية .

غير أنه لا شئ فى هذا المجال يضارع الأهمية التى نطلقها على بحث الدراما الشعرية على هذا النحو غير المادى . فبعد توقف القتال مباشرة أقيم « مسرح الشعراء » Poets' Theatre ، ومنذ ذلك الحين ومثلون عديدون من أبرز ممثلى لندن يحظون بالنجاح والاستحسان فى عرضهم لأعمال الشعراء المعاصرين . وإبان سنى ١٩٤٥ - ١٩٤٦ راح جمهور صغير ولكن له أهميته يكبّر لمسرحيات عن مشكلات « القتال »

The Assassin لبيتريتش وهى معالجة ماهرة لقاتل لشكولن ،  
و«رجل الجبل العجوز» The Old Man of the Mountain وهى  
صياغة نورمان نيكلسون الحديثة لقصة إيليا وآخاب، و«هذا الطريق إلى  
الحد» This Way to the Tomb لرونالد دنكان Ronald Duncan  
عن القديس أنتوني، و«المصنع التابع» The Shadow Factory  
لآن ريدر Ann Ridler وهى ضرب من مسرحية عصرية  
عن الميلاد . ثم جاء ظهور كريستوفر فراى Christopher Fry  
في دنيا المسرح . قبل سنة ١٩٣٩ كان هذا الشاعر قد نشره الصبي ذو العربة ،  
The Boy with a Cart وهى عمل ديني كورالى شبيه إلى حد ما بأسلوب  
إليوت ، وفي سنة ١٩٣٦ أظهرت «عقلاء شائعة» A Phoenix  
too Frequent القائمة على موضوع «أرملة أفيوس» ، بأبياتها المليئة  
بالبكاء . أن المؤلف ذو أفق متسع وأصالة مشهودة . وفي خلال سنتي ١٩٤٩ ،  
١٩٥٠ جاء نجاح «ليست السيدة للحرق» The Lady's not for Burning  
و«فينوس تحت المراقبة» Venus Observed و«حلقة حول القمر»  
Ring Round the Moon (عن أنوى) . ولا شك أن جزءاً من التهليل  
الجامهيري لهذه المؤلفات يجب أن يعزى إلى نجوم التمثيل من أمثال جون  
جلجود وسير لورانس أوليفيه وبول سكوفيلد ، فقد حمل هؤلاء الممثلون  
المسرحيات إلى جمهور أضخم ، وإن كانت قيمة المسرحيات الجوهرية  
هى التى ظفرت لها أساساً بنجاحها .  
إن ما فعله فراى هو بحث إيقاعات نظميه تناسب الإلقاء المسرحي

وتخاطب الوجدان الحديث في نفس الوقت ، وذلك لكي يثبت أن  
لا داعى للدراما الشعرية أن تكبل نفسها بالحدود الضيقة للموضوعات  
التراجيدية والدينية، ولكي يحمل إلى المسرح مظهر قوى المرح حتى  
الخيال فلم يكن حديث نقاد عديدين عن « اليزابيثية »، إذن دون  
باعث . ولقد أتم العمل الدرامى للشعراء الرومانتيكيين الأول بهذه  
الصفة الإليزابيثية ، لكن المسرحيات التى تحضرنا بالنسبة لهم هي « ماكبث »  
و « هاملت » ، أما بالنسبة لفرأى فإن أفكارنا تنطلق إلى السطور ذات  
البراعة والحنق الفنى - سطور خاب سعى العشاق . وتتضمن الصفة  
بالنسبة لهم وجود أصداء محاكاة الإليزابيثيين في حوارهم ، لكننا نرى في فرأى  
شبهاً مزاجياً . إن أشعاره الطائفة بالصور الغنية الموقظة تتغنى بلحن  
حديث . فليس في الكلمات أو الإيقاع أو التركيب اللغوى ما يشير إلى  
النقل من أنغام شكسبير في سطور كهذه :

مداجاة ، جيسى ، لقد استقر الصقيع  
لسنين فوق لحيتى المجروزة . وخلفتى عصافير الجنان  
ومثيلاتها الطيور النازحة الأخرى من شهور خلعت

أو

إن العزة تدب على أربع .  
فنحن في الواقع لا نكاد نراها  
رافعة رأسها  
في دروب الناس

التجيم إذا . إنك لا تستطيع  
أن تقذف بإنسان لقاء السماء دون أن تتوقع  
بخاراً من السحر يتكشف  
فيلر رموشهم (١) .

وبما كانت مسرحياته ما تزال حتى الآن تكشف عن حذق أعظم في صوغ  
السلطات وفي اللعب البارح بالافكار عنها في تطور الخططة المسرحية ، مثلها  
مثل شكسبير في «خاب سعى العشاق» ، غير أن تقدم الفن المسرحي يدل على  
أنه قبل أن يولد نوع جديد من المسرحية لا بد أولاً من أن  
يتشكل قالب وجودها . إنما إذ نصت إلى سطور إليوت اللاحقة وإلى  
بوارق فرأى البارعة يحق لنا أن نعتقد أن مسرح لندن أصبح أقرب إلى  
استرداد الدراما الشعرية الحقبة عما كان عليه كل هذه القرون الطويلة منذ  
حوت شكسبير .

---

(١) من «فينوس تحت المراقبة»

## تجارب متنوعة

ونحن إذ تذكر هذه الجهود في المنحى الشعرى ينبغي أن نشير إلى محاولات شبيهة في جارتنا دبلن . فن أيرلندا نجحتنا مسرحيات مرحلة مثل « سعيد مثل لارى » ( ١٩٤٧ ) Happy as Larry ، ذلك النشيد الملودرامى لبونا مكدونا Donagh Mac Donagh . وقد انبثقت هذه المسرحية من « مسرح الليريك » ( الغنائى ) Lyric Theatre ، وهو هيئة يديرها أوستن كلارك Austin Clarke الذى كان ولا يزال يوجه جهوده كلها نحو إثارة الاهتمام الجماهيرى بالدراما الشعرية . وهناك من بين أعمال كلارك نفسه — ومعظمها من ذات الفصل الواحد — إعلان جديران باعتبار خاص وهما المهزلة الشعرية « صياح أسود » ( ١٩٤١ ) Black Fast و « فيكونت بلارنى » ( ١٩٤٤ ) Viscount Blarney . ولقد حقق « مسرح الليريك » الكثير حتى الآن ، ولنا أن نتوقع منه أكثر في المستقبل .

وينبغي بالطبع أن ننظر إلى هذه الجهود نظرة شبيهة نوعا بنظرتنا إلى جهود « مسرح مركيورى » Mercury Theatre بلندن . والمسرحيات الأيرلندية الحديثة تتخذ في معظمها القالب الواقعى المعتاد . إلا أن مسرحية والتر ماكين Walter Macken « قصور منجو » ( ١٩٤٦ ) Mungo's Mansions تستحق الاعتبار ، فهي تكشف عن قوة وحدة على الرغم من إفتقارها إلى خصوصية حوار أو كيسى .

وهي تمحى عن الملك المنجوى الذى كسب جوائز السباق فتغيرت حياته . وجديرة بالذكر أيضا مسرحية فرانك كورفى Frank Corvey « الصالحون ذوو جسارة » ( ١٩٤٥ ) The Rhighteous are Bold التى تتناول فتاة أيرلندية تعود من زيارتها لانجلترا وقد تملكها شيطان.

والدراما تجدها الآن تربة خصبة فى أقطار متعددة ، لكن ربما كانت هناك عاصمة أوربية واحدة هى التى توحى بأن نهضة مسرحية أصيلة فى سبيل البحث . ليس للمرء أن يتوقع من ألمانيا الكثير فى ظل الظروف الراهنة ، وإنه لمن المدهش حقا أن مثل هذا العدد من المسرحيات قد كتب هناك إبان السنين الثلاث الأخيرة . فجوزيف نواك Joseph Nowack يأخذ جان دارك موضوعا لمسرحيته « جان فى روان » ( ١٩٤٨ ) Johanna in Rouen ، وبول هلفج Paul Helwig يعالج غارة أتلا على روما فى « البربرى » ( ١٩٤٨ ) Der Barbar ، وجوتفرايز نيسورن Günther Weisenborn يبحث روح أسبانيا فى عصر النهضة فى « زفاف أسباني » ( ١٩٤٨ ) Spanische Hochzeit . بل إن ثيولنجن وفرانز جريبتز Theo Lingen and Franz Gribitz يلتفتان الى الماضى سعيا وراء كوميديا هازلة فى « ثيوفانيس » ( ١٩٤٨ ) Theophanes . وتقدم هذه المسرحية الأخيرة كتابا منهمكا فى دراسة روما القديمة ، وفجأة يلقى جرس « التليفون » وسرعان ما يجد الكاتب نفسه فى محادثة ثم فى مقابلة فعلية مع شيشرون ورفاقه . وتظهر إلى جانب هذه المسرحيات التاريخية — كما هو

متوقع — مسرحيات أخرى تبذل فيها محاولة لمعالجة مختلف أوجه الحياة الحديثة . وآخر واحدة من هذه هي « خارج الباب » ( ١٩٤٨ ) Draussen von der Tür لولفجانج بورشيرت Wolfgang Borchert ، وهي معالجة معتمدة لصير الجندي العائد على طريقة مسرحيات سابقة من مثيلات « دومونت » ( ١٩٢٤ ) Duoauront لإيرهارد مولر Eberhard Möller .

وتبدى الأقطار الاسكندنافية إهتماما مشابها مع إعطاء أهمية كبرى لموضوع التعاون مع الأعداء ومقاومتهم . ففي « ولاية الذكري » ( ١٩٤٦ ) Minnefesten لهانز هايرج Hans Heiberg النرويجي وفي « الراقصون على الجبل » ( ١٩٤٥ ) Linedansere لآرثر أومري Arther Omre تبدى مهاجمات مريرة لأولئك الذين كانوا على الأقل مستعدين لعدم اتخاذ أى دور فعال ضد الألمان وإن لم يعملوا معهم . والحالة النفسية ذاتها تبعث الحياة فى المسرحية السويدية « إلى الجياد » ( ١٩٤٦ ) Rid i Nutt لوللم مويرج Vilhelm Moberg . وهناك فى الدانيمرك كارل أريك سوي Carl Erik Soya المؤلف الذى بدأ حياته الكتابية فى العقد الثالث ، وهو مشغول الآن برعاية هائلة عن الحياة الحديثة ، وقد أتم منها « خيطان » ( ١٩٤٣ ) To traade والمسرحية السيكلوجية « مهلة ثلاثين سنة » 30 aars henstand . ويقدم نود سوندربي Knud Sonderby

دراسة لتأثير الام الشريرة على أبنائها في « امرأة زائدة عن الحاجة »  
 ( ١٩٤٢ ) En Kvinde oveflodig . وفي فنلندا تقدم مارياجيتوني  
 Maria Jetuni دراسة ناجحة للقرن الخامس عشر في « كلاوس سيد  
 لوهيكو » ( ١٩٤١ ) Klaus Loubikkon Herra . ويبدو أن أعظم  
 هؤلاء المسرحيين أهمية هو ستيج داجرمان Stig Dagerman السويدي  
 صاحب المسرحية الرمزية الحديثة الاخاذة « المحكوم عليه بالموت »  
 ( ١٩٤٤ ) Den döds dömde وصاحب صورة الشاب الشاحب في ظل  
 أخيه الأكبر الذي قتل في الحرب في مسرحية « ظل مارت » ( ١٩٤٨ )  
 Skuggan av Mart . وهما مسرحيتان غنيتان بالرجاء المعقود عليه.  
 غير أنه باستثناء المؤلف المذكور أخيرا لا تكاد هذه الجهود  
 المتعددة توحى بمولد أسلوب مسرحي متميز جديد أو بقرب بزوغ  
 أي نجم جديد في سماء المسرح .

## الدراما فى فرنسا

لكننا نحس فى باريس بوجود حركة مسرحية قسفى ورامسبل  
جديدة ىرجى منها مستقبلا يانما .

ولقد اعترض الاحتلال الالمانى سبيل المسرح الباريسى بشكل  
خطير . لكن حتى خلال ذلك الوقت انبعث حيوية أخاذاة ، بينما حملت  
إلىنا مواسم ما بعد الحرب مسرحيات عديدة شيقة الشكل والمضمون  
وإن كان ذلك لا يستتبع أن تطيب لنا كل منها . ولقد كانت السبل  
اللى اتخذها الكتاب المسرحيون متعددة حقاً حتى لىصعب أن نعرف  
أفضل الطرق لمعالجتهم .

وربما أجزنا لأنفسنا على سبيل التيسير أن نبدأ بذلك المؤلف الذى  
شغل حلبة المجادلات العامة أكثر من أى . ولف آخر فى المدة الاخيرة  
وهو جان بول سارتر . إن الوجودية ، اللى يقترن بها اسمه ليست ذات  
خطورة كبيرة ، فالذهب الوجودى كوقوف أكثر منه كفلسفة محددة يمكن  
أن يعتبر إلى حد كبير امتدادا للمذاهب السرياليتين وغيرهم من جعلوا السنى ما بين  
الحربين صوتاً مجلجلا ، فهو فى الحقيقة مثل هذه المذاهب يعترف بوجود قوى فى  
الانسان ، خارج نطاق الإدراك كالية ، لكنه فى نفس الوقت لا يقترح أن ىركز  
كل اهتمامه على مثل هذه القوى . فالوجودى بالأصح يعلن أن الإنسان إذ يتكبد  
عقليا على تقييم أى مظهر للحياة ، تواجهه طيلة الوقت وتريعه مدركات ليست

فقط خارج نطاق العقل بل مناقضة له تماماً. لذا فهناك في الحياة الإنسانية  
سخرية وتناقض موجودان أبداً . وسخرية التناقض هذه على وجه  
التحديد هي التي ينادى الوجوديون بوجود كونها مادة الفن .

وهم بنظرهم هذه لا يوردون شيئاً جديداً. فشكسبير ، حين جعل  
هاملت يفكر في معجزة الإنسان التي هي في النهاية مجرد جوهر من تراب،  
وجودي حقاً ما دمنا نأخذ في اعتبارنا « الفلسفة » الأساسية ، لأن  
كيركجارد الذي غالباً ما يعتمد عليه المحدثون أسس تفكيره على التناقض  
الواحد الجوهرى : التناهي المرتبط بطبيعة الإنسان الخالدة . إن ما يميز  
سارتر هو المראה العجيبة التي يعبر بها عن التناقض ، فكأنه يركز على  
جوهر التراب أكثر من تركيزه على معجزة الإنسان . ويختار سارتر أن  
يستخدم في صالح القبح ما منحه من موهبة عالية لا شك فيها ، وما  
منحه من غريزة لابتكار مشاهد مسرحية فعالة ، فهو يحب كل ما هو  
عفن ، عطن ، وهو في صورته يظهر ولعاً عجيباً بالاستعارات  
والتشبيهات المأخوذة من عمليات الهضم ، حتى لينطبع في نفوسنا أنه بينما  
كان هاملت يفكر أساساً في الإسكندر يفكر سارتر أساساً في النواجيد .

ومن الواضح أن هناك سلسلة أخرى من التناقضات تبعث الحياة  
في فكر هذا المؤلف . فالإنسان يقيم الدنيا الاجتماعية التي يعيش فيها ،  
ومع ذلك فكل فرد يحدد نفسه في موقف لا سلطان له عليه ، وهنا  
يضطر أن يتصرف ( لو عاش ) دون أن يعمل بالضرورة الأشياء التي

كان يبنى عليها ، إنما يعمل الأشياء التي يبدو أنها تقدم أفضل الاحتمالات . وهكذا فالفرد يوضع أمام مائدة قار كبيرة ويقامر طبقا لإلهامه ، والكرة التي تدور على حافة العجلة قد تقف عند الرقم الذي اختاره والأغلب أنها ستجاوزه . وإلى هذا تضاف فكرة أخرى . فالإنسان حيوان اجتماعي ، ومع ذلك فكل فرد كيان وحيد في نفس الوقت ، نعيمه وجحيمه بداخله ، وهذا التناقض يعني أنه على الرغم من كوننا تجميعيين فإن أرواحنا تبقى كيانات وحيدة دائما .

ونجد تعبيرا لهذه الشرائح من الفلسفة في مسرحيات سارتر التي تعطى نزعتها المميزة . ففي « لا مخرج » ( ١٩٤٤ ) Huis Clos يقدم لنا ثلاثة موتى في جحيم : جارسان ، أيستل ، أبنيز ، لكنها جحيم بلا نيران . إنها قاعة استقبال في الامبراطورية الثانية ، والآلام المنصبة على الملعونين هي الآلام التي يخلقها هؤلاء الثلاثة الذين حكم عليهم أن يعيشوا أبدا معا في شقاء التوتر المصبي . لجارسان المستبد وإبنيز الشاذة جنسيا وإيستل قاتلة الاطفال لا أمل لهم الآن في الهرب من بعضهم البعض . « إن جحيم ... هي الناس الآخرون » ، في رأى سارتر . و « الذباب » ( ١٩٤٣ ) Les Mouches أكثر تمثيلا لسارتر ، فقد أخذ المؤلف هنا قصة أورست لإعادة معالجتها ، وفي تناوله للوضوع الذي وضع على خشبة المسرح بهذه الكثرة يمكننا في التوصل ملاحظة خصائص أسلوبه : فريات التهمة يصبح ذبابا تضرب به

أرجوس ، ويحمل العفن بين أهلها ، ذبابا هو صور من الكائنات  
الآدمية التي تقطن داخل تخوم المدينة . يقول المعلم :

« إن أرجوس هذه مدينة الكابوس . صرخات  
الرعب الحادة في كل مكان ، الناس يهلعون لحظة تقع  
عيونهم عليك ويسرعون بالاختفاء كالخنافس السود في  
آخر الشوارع الساطعة » .

إن مدنا أخرى باليونان تتمتع بالسعادة ، أما هنا فعبادة الموتى .  
والاعتراف الذي لا يتقطع بالخطيئة . وواجب على الكثر أن يغسل  
ملامات القصر القذرة . وأورست لا يرغب في عمل شيء ومع ذلك  
فهو يحس بحاجة ملحة إلى أن ينتمى إلى مكان ما وهو يمشى في مدينته  
التي نشأ فيها غريبا ملاحظا :

« ياليتني كنت أدرك أن هناك شيئا أستطيع عمله ،  
شيء يتيح لي الانتماء إلى المدينة ، أنى ولو حتى بجرمة  
أستطيع أن أجد لنفسى مكانا في ذكرياتهم وآمالهم  
ومخاوفهم ، وأملًا الفراع بداخلي ، نعم حتى ولو كان على  
أن أقتل أمي — »

وأخيرا يضع فكرته في عبارات أوضح :

« ماذا يهمني من السعادة ؟ إنى أريد نصيبي من .

الذكريات ، أريد تربتي التي أنبتني ، أريد مكاني بين  
رجال أرجوس .

وهكذا يمضي إلى رسالته . وريبات النعمة — خادما  
الآلهة — تحاول يائسة أن تفرق بين أورست وإلكترا . أما هي  
فتخلو الريات عنها إذ تعرض أن تكسر حياتها للتفكير، لكن أورست يرفض  
العرش الذي يقدم له إن تبرأ من جريمته ، وهو وحده يقف متحديا  
الآلهة ويندو بالتالي موضع مقفهم الغيور .

وتظهر أوجه أخرى من اهتمامات سارتر في « موتى بلا قبور »  
(1946) *Morts sans sepulture* حيث يستعمل كل الحيل لتصوير أقصى  
أنواع الرعب المسرحي بما في ذلك تعذيب أحد سجناء المقاومة على أيدي شرطة  
فيشي ، وفي « العاهرة المحترمة » (1946) *La Putain respectueuse*  
وهي معالجة تهكمية لإعدام الزنوج في الولايات الجنوبية بأمريكا .  
وفي هاتين المسرحيتين كما في كل أعمال سارتر انجذاب متطرف نحو  
عذاب الحياة ، وهو اتجاه قد يبدو في غلوه أنه يضع سارتر في مستوى بعض  
الكتاب الطبيعيين اليائسين الذين ظهروا في بداية هذا القرن . ومع ذلك  
فسارتر يظهر عاطفة أصيلة نحو خلق نوع جديد من  
التراخيديا يكون فيها الموقف وليست الشخصية هو القوة الأكثر  
سيطرة ، فهو يقول :

« إن الرجل الحر داخل إطار ظروفه هو الرجل الذي يختار

لغيره — سواء أراد أم لم يرد — حين يختار  
لنفسه . هذا هو مادة مسرحياتنا . . . وفي هذا نعود لفكرة  
التراجيدبا كما رآها الإغريق .

فأشخاص هذه المسرحيات القديمة ، كما يؤكد هو ، يجمعون في  
أنفسهم «شحنات عاطفية لها أصلها العميق في داخلنا ، وتعايير عن  
عزيم لا تقهر — معايير هي تأكيدات لمجموعات من القيم والحقوق مثل  
حقوق المواطن وحقوق الأسرة والأخلاقيات الفردية والأخلاقيات  
الجماعية وحق القتل وحق الكشف للكائنات البشرية عن حالتها التي  
تستحق الرثاء ، وهكذا . . إن رؤياه على الأقل هي رؤيا كاتب  
تراجيدى .

ويقترن ألبير كامى Albert Camus بسارتر اقتراناً وثيقاً . وألبير  
كامى هو مؤلف «سوء فهم» (١٩٤٤) Le Malentendu و«كاليجولا»  
( ١٩٤٥ ) Caligula . والأولى ليست مسرحية ماهرة ،  
وهي تقوم على الأسطورة القديمة التي كانت مألوفة من قبل على خشبة  
المسرح وتناول أبرين قتلا دون قصد أبنيهما العائد بعد طول غياب .  
والقصة تغدو في يدى كامى حكاية امرأة مسنة تعيش وحيدة مع ابنتها ،  
وتحلمان معاً بشيء واحد فقط — جمع مال يكفيهما للابتعاد عن المدينة  
التي تعيشان فيها وقضاء بقية حياتهما إلى جانب البحر . وقد قتلنا عدة  
مسافرين نزلا في المنزل الذى تديرانه ، والآن لا يعوزهما إلا القليل .  
ويهل شاب ، وتود الأخت أن تبقى عليه بسبب إحساس لا تستطيع

تفسيره لنفسها ، لكن الأم قد قدت من الصخر . وفي الصباح — وقد فعلت الفعلة — تكتشفان أنه ابن الأسرة وقد أخفى شخصيته حتى لا يسبب لأمه وأخته صدمة لا طاقة لها بها . أما « كاليجولا » فهي أكثر أصالة ، وهناك توتر عجيب في هذه الدراسة القوية لرجل منح سلطان الحياة والموت يسلك سبيلا جنونيا عديمياً تماماً ، فهو يحلم بأن يحوز القمر ، وإذ يدرك استحالة ذلك يحاول بمجنون السيطرة على رعاياه . إنه حفيظة عالم الجنون . ويحاول كاليجولا في جنونه أن يوضح للناس جميعاً سخف العيش . وتعرض الفكرة في قوة وبساطة معا . وما يميز أسلوب المؤلف دخول كاليجولا لأول مرة :

« تبقى خشبة المسرح غالية لحظة . يدخل كاليجولا خلسة من اليسار . يبدو عليه الدهول ، فهو قدر ، شعره مبلل ، ساقاه متسختان . يرفع يده إلى فمه مراراً . يذهب إلى المرأة ويتوقف إذ يرى صورته . يتم بشيء غير واضح ، ثم يجلس إلى اليمين وركبته منفرجتان عن بعضهما بعيداً وذراعاها تتدليان من بينهما . يدخل ملكون من اليسار . وإذ يرى كاليجولا يتوقف في جانب من خشبة المسرح ويرقبه في صمت . يستدير كاليجولا ويلمحه . فترة صمت .

ملكون : ( لشخص خارج خشبة المسرح ) :

طاب يومك يا كيوس .

كاليجولا : ( ببساطة )

طاب يومك يا ملكون . (صمت)

هلكون : تبدو متعباً .

كاليجولا : لقد سرت كثيراً .

هلكون : نعم . لقد غبت عنا وقتاً طويلاً . ( صمت )

كاليجولا : كان من العسير العثور عليه .

هلكون : ماذا ؟

كاليجولا : ما كنت أنشد .

هلكون : وماذا كنت تنشئ ؟

كاليجولا : ( وهو لا يزال يتكلم ببساطة )

القمر . .

وتبقى أمامنا صورة القمر هذه عبر الأهوال الطويلة لمسرحية يتمتع فيها هذا الرجل المجنون بسلطان الحياة والموت على جميع العالم المتحضر . ونخلف كاليجولا كما ظهر أمامنا لأول مرة ، فهو في النهاية أغبر الوجه يتكلم إلى صورته في المرآة :

« كاليجولا ! أنت الآخر ، يقع عليك اللوم

قل أو كثر . لكن من يجرؤ أن يدينني في هذا العالم بلا قاض ،  
حيث لا يوجد برى ؟ ( في نعمة تثير الرثاء ملثصقا بالمرأة )  
أترى ؟ لم يأت هلكون . لن يكون القمر لي ... لو كان القمر لي . .

وسيمون دي بوفوار Simone de Beauvoir مؤلفة أخرى من أنصار  
جماعة الوجودية وهي صاحبة « الأفواه العديمة الفائدة » ( ١٩٤٥ )  
Les Bouches inutiles التي تعطي أحسن مثل لما يصفه  
سارتر بهدف رفاقه من تقديم الشخصيات الدرامية على خشبة المسرح .  
فالمؤلفون ينشدون — هكذا يقول سارتر — أن يعرضوا « كرب  
إنسان حر وذي نفسية رضية معا يحاول بكل إخلاص أن يجد السبيل  
الذي ينبغي اتخاذه ، ويعرف أنه حين يختار مصير الآخرين فهو إنما  
يختار في نفس الوقت نمط سلوكه هو . . وفي قصة المحافظ الذي تحاصر  
مدينته فتواجهه ورطة التخلص من « الأفواه العديمة الفائدة » ( الرجال  
العجائز والأطفال والنساء ) أو ترك أهل المدينة جميعاً يموتون جوعاً ،  
تعطينا دي بوفوار نموذجاً أصلياً للوقف الذي يجم على فكر الوجوديين  
وتراود أحلامهم . إن كلمات كيركجارد الشهيرة « إما ... أو » تتجسد  
درامياً هنا .

ونحن لا نستطيع الجزم بما سيصدر عن هذا النوع الجديد من  
الدراما ، ومع ذلك فما من شك في أن الأسلوب الوجودي لا يزال  
أمامه بعض السبيل في فرنسا وأن هناك فعلاً دلائل لنفوذه في الخارج .

وربما لا نكون غطئين حين نشير إلى أن بعض روح هذا الأسلوب يظهر في آخر عمل لأونييل ، وقد لا يكون واقعا تحت تأثير سارتر المباشر ، غير أن هناك شيئاً مشتركاً بين السخرية المعتمدة في «مجيء رجل الجليد» وبين المرارة التي تنفث اللعنة على أرجوس . ومن المحتمل أن هذا النمط الفني الحديث سيكون ذا قوة في المسرح شبيهة بقوة السريالية ، مثبتاً أن تأثيره غير المباشر أكثر أهمية مما يكتب صراحة في الغالب الوجودي .

## أنوى وآخرون

ولقد غدت التجارب الخاصة بالشكل والسمى وراء المستحيل وعدم الرضا بالحاضر كلها سمات بارزة للسرّح الباريسى إبان السنين الحديثة فعذاب الحياة يسيطر على الأحياء، (1946) Les Vivants لهزى ترويا Henry Troya وإن كان ما يحكيه عن رجال ونساء فلورنسا في أيام النهضة الأولى وقد أهدق بهم خطر الطاعون الأسود يصطبغ بفلسفة أقل ظلمة من فلسفة سارتر. وتتجلى مرارة فرنسوا مورياك Francois Mauriac في مشاهد حادة غيفة في «اسموديه» (1937) Asmodée وتظهر فيها شخصية كوتير المعلم، وهى مزيج من الخير والشر صورت بقوة وإن كنا لا نستطيعها. وفيما بعد يتجه هذا المؤلف في «حب تعيس» (1940) Les mal aimés إلى بناء مأساة نثرية مشحونة بالانفعالات، تبين بوضوح عما قد ينهك لثراث راسين. فالرجل الكهل دى فارلاد يعتمد على ابنته اليزابت التى تقع في حب آلن وهو رجل يصغرها بست سنين، ويسكاد الأب بعقد زواجا قسريا بين آلن والاخت الأصغر ماريان مع أنه لا ينجح في تحطيم العاطفة التى يحملها آلن ليزابت وتحملها هى له. وفي النهاية يبدو وكأنها ستررب مع حبيبها، لكنها تعود فجأة متعبة مستعدة أن تضحي بنفسها وترفع حملتها إلى كاهلها من جديد.

ومرة أخرى يقتحم التشاؤم واحدة من تلك المسرحيات الفرنسية الحديثة العديدة التى تقوم على المادة الكلاسيكية القديمة وهى

« ميغاريه » ( ١٩٤٦ ) Megarée لموريس دروو Maurice Druon . وفيها يقدّم النبي تيرسياس سياسياً يخلق حلاً نذيراً لا شيء إلا لأنه في حاجة لأن ينفخ الروح في بطل يحيى قوى جيش طيبة الواهنة . ولمسرحية « سباق الملوك » ( ١٩٤٧ ) La Course des rois يأخذ تييري مولتييه Thierry Maulnier أسطورة هيوداميا الأميرة التي ستزف للرجل الذي يستطيع تنحلي أباهاً أو ينوماوس في حلقات السباق . ويفشل جميع طلاب يد الأميرة إلى أن يتواطأ ييلوبس مع ميرتيلوس سائق عربة الملك ثم يذبحه فيما بعد . والأهمية تنصب على العلاقة السيكولوجية بين الملك وابنته أكثر منها على التعقيدات السياسية وإن كانت هذه أيضاً تلعب دورها في تطور حركة المسرحية .

وتسود السخرية موضوع القرن الخامس عشر الذي اختار مريفيه لا بورت René Laporte لمسرحية « فيديريجو » ( ١٩٤٥ ) Fédérigo حيث يقامر نبيل بحياة الآخرين إلى أن يخسر حياته هو . ومن الطريف حقيقة أن نلاحظ كيف تسلطت فكرة الفرد في علاقته بالمجتمع والتقابل بين مقامح الإنسان وقدرته على خشبة المسرح الباريسي بطرق مختلفة اختلافاً شامساً وبمواقف مأخوذة من جميع حقب التاريخ . ويمكن أن نسجل هنا مسرحيات أخرى مفردة متعددة فيها اهتمام مشابه مثل دراسة موريس كلافيل Mauric Clavel القوية للكائنات البشرية العادية تحت وقع الحرب في « القنابل الحارقة » ( ١٩٤٦ ) Les Incendiaires أو المودراما السيكولوجية العجيبة لبيروموتازيل في « كرسي فولتير » ( ١٩٤٥ ) Le Fauteuil Voltaire حيث تقتل

شخصيته في أول الأحداث وتبع بروحها شخصيات المسرحية الأخرى،  
أودراسة روجيه فرديناند Roger Ferdinand للأطفال في السوق  
السوداء في « ٣ » ( ١٩٤٧ ) G. 3 ، أو مسرحية بييرموريس ريشار  
Pierre Maurice Richard المثيرة عن أسرى الحرب بعنوان « العودة »  
( ١٩٤٧ ) Le Retour . لكن قد يكنى هنا أن نختم هذه النظرة الحاطقة  
للإنشاء التمثيلي الفرنسي الحديث بالإشارة إلى عمل يضع مؤلفين يبدو  
أنهم لأسباب متباينة يستحقون اهتماماً خاصاً بكل منهم . ففي « الأم  
العدراء » ( ١٩٤٧ ) L' Immaculée يرسم فيليب هيريا Philip Hériat  
صورة فريدة لامرأة تريد طفلاً دون حاجة إلى رجل ، ويتم لها ما تريد  
على يد طبيب ماهر ، ثم نجد أن الإبنة التي ولدت لها بهذه الطريقة يهولها  
هذا إلى درجة تجعلها مستعدة لأن تهب نفسها لأول رجل تلقاه . وتسيطر  
الصراة العاسية والفكر الديني على عمل هنري دي مونثريلا Henry de Montherlant  
. و مونثريلا أرستقراطي على استعداد لأن يضحي بكل شيء في  
سبيل عقيدة الكمال الأرستقراطية حتى يذهب إلى حد المغالاة فعلا في  
« ابن للأحد » Fils de personne ( طبعت ١٩٤٤ ) ، فيقدم  
ولدا عاديا يشعر أبوه أن مثل هذا الشيء السوق لا ينبغي أن  
ينتسب إليه ، فيسمع للشاب بان يموت . أما « سيد سانتياجو » ( ١٩٤٧ )  
Le Maître de Santiago فهي أوقع أثرا مع أنها أقل مسرحية ، وهي  
تعرض صورة شيقة قوية لنيل أسباني يكاد يجد نفسه وحيداً في  
ولائه للريعة القديمة ، ويرى في اكتشاف جزر الهند قوياً لكل  
ما تعنيه أسبانيا بالنسبة له . ويوجد نفس الجو في « الملكة الميتة » .

La Reine morte ( ١٩٤٢ ) ، وهى مسرحية تأخذ أينز دى كاسترو موضوعا لها . وقد نلاحظ أن مثل هذا الاهتمام بالافكار الدينية ينبعث فى المشاهد الشيقة لمسرحية فايان رينيه Fabien Reignier « نحو نهاية العالم » ، ( ١٩٤٥ ) A l'approche du soir du monde التى تدور أحداثها فى الحقبة السكالفنية .

وقد وهب أرمان سالا كرو Armand Salacrou خصائص مسرحية أعظم ، وبعد عدة محاولات مبكرة بدأ يلفت الانتظار حين ظهرت سنة ١٩٣٠ مسرحيته العاطفية ذات المنحى السريالى بعنوان « باتشولى » Patchouli . وتلتها « فندق أطلس » ( ١٩٣١ ) Atlas - Hotel تلك المسرحية العجيبة ، و « المجانين » ( ١٩٣٤ ) Les Frénétiques وهى دراسة لرجل أعمال كبير ، و « امرأة متحررة » Une Femme libre ( ١٩٣٤ ) التى تحلل خوف فتاة من الحياة العائلية البرجوازية . ثم جاءت « امرأة آراس المجهولة » ( ١٩٣٥ ) L' inconnue d' Arras المسرحية الأكثر أهمية وفردا ، ذات الخطوة الرفيعة الأصالة التى تنحو أيضا منحى سرياليا مخففا ، فقيها يطلق رجل الرصاص على نفسه وتراعى له كل حياته وأحلامه . وتظهر فى رؤياه عائلته وعشيقاته ، وترتسم من دونهن فى مركز مخيلته فتاة آراس التى لا يعرف عنها حتى اسمها . وبعد المسرحية التجريبية « رجل كالأخرين » ( ١٩٣٦ ) Un Homme comme les autres أضاف سالا كرو إلى شهرته شهرة أعظم بمسرحية « الأرض كروية » ( ١٩٣٨ ) La Terre est ronde ، تلك المسرحية الطريفة التى جاء فيها بتجديد فى الصنعة على شكل ما يمكن

أن يسمى بصلوات ما بين الفصول لسافونارولا، والتي تبذل فيها محاولة للكشف عن بعض الصراعات الأبدية الموجودة الآن كما كانت موجودة في الماضي بين الكائنات البشرية . والأحداث هنا تقع سنة ١٤٩٢ ، وممزى المسرحية بدلالاتها المعاصرة تشف عنه الكلمات الأولى التي نسمعها إذ يرتفع الستار . يتكلم ماتت — سيدلاني غنى في منتصف العمر :

« لا لا لا لا لا ! لن أدعك تتحدث في سنة ١٤٩٢ كما كنا نتحدث في سنة ١٤٨٢ . حتى الحق يا سيدى ينبغي أن تكون له حدوده... »  
لقد كانت هناك تغيرات عظيمة يا سيدى في عشر سنين ! التقدم !

وينتقل سالاكرو على نحو شيق ليقدم صورة لفلورنسا في أيام سافونارولا حين علم الناس أن الأرض كروية وليست مسطحة ،  
وحين غمرت الأرض قلاقل روحية هائلة :

سيلفيو : لقد سمعت لتوى شيئاً غارقاً . تصورى يا لوسيانا، يبدو أن الأرض كروية .

لوسيانا : أية أرض ؟

سيلفيو : أرضنا .

لوسيانا : لا أفهم .

سيلفيو : فيما وراء فلورنسا توجد فييسول ، مونت كاسينو ومدينة

يذا الوضيعة ، ثم أراض ضارية وبحور سود هائلة . ما كل  
هذه الأشياء إلا كرة في السماوات .

**لوسيانا :** هذه نكتة ؟

**سيلفيو :** اسمعى . لقد أفلح بعض البحارة من جنوب أسبانيا صوب  
الشمس الغاربة وأقاموا أشرعهم ومضواراً صوب الغرب ،  
وذا صبح ظهرت هذه الأشعة بين جزر اليونان .

ويحول سالاكرو هذه الحقيقة الجغرافية إلى رمز روحى ، فهو  
يشير إلى أن الأرض كروية وما حدث بالأمس سيجيء ثانية اليوم  
وفى غد .

وفى قصة ضحك ، Histoire de rire يحتل الضحك اللاذع مكان  
هذا الأسلوب الرزين الساخروهى عن زوجين وعشيقيهما ، وكأنما  
يحكيها نويل كوارد متفلسفا : والكلمات الأخيرة هى كلمات جيرار  
وأدريد ، فهو يقول :

— عاطفتهم الجليلة ؟ لا شئ إلا مادة للضحك .

ونجيب :

— مادة للضحك ؟ يا للأمر المحزن !

وسالاكرو كمعاصريه الآخرين يسعى دائماً ويأمل فى أن يجد الحق  
المطلق والولاء المطلق والتكامل المطلق .

وفي سنة ١٩٤٦ برز مظهر آخر لفلسفة سالاكرو في « أرخيل  
 ثوار أو لا يجب لمس الأشياء الثابتة » L' Archipel Lenoir, ou il ne faut pas toucher aux choses immobiles ، وهي مشهد  
 تهكمي شيق نافذ لمؤتمر عائلي في دار ثوار . ويفسر العنوان الرئيسي  
 تعليق فيكتور ثوار على أقاربه « نحن بالضبط كالجزر الصغيرة منفصلون  
 كل عن الآخر ، يعيش كل لنفسه . . . ومع ذلك نحن يتجمع عدد من  
 الجزر الصغيرة فإنها تكون أرخيلا . أرخيل ثوار . » والأرخيل  
 يتكون في هذه الحالة حين يكتشف أن الجد بول ألبير حاول أن يقتصب  
 فتاة صغيرة . وأب الفتاة قد من صخر ، فبول ألبير لا بد أن يقدم  
 للسحاكة ، وكنتيجة لذلك تواجه العائلة العار ومن المحتمل أن تفقد  
 دخلها من مورد ثروتها — النييد الثواري الشهر الخمر طبقا لوصفة  
 سرية . وينتظر رجال الشرطة في أسفل ، وتناقش العائلة فيما ينبغي عمله .  
 ويردون أولا من الأفضل أن يموت الجد ، ثم يلهون بفكرة  
 قتله ، وأخيرا يناقشونه ليدفعوه إلى الإلتحار . ويقدم أدولف المسدس ،  
 ويردد الجد ، فيقول :

أدولف :

— لكنك ستعيش أبدا في ذاكرتنا .

الجد :

— نعم ، بعد موتي سأعيش قليلا بالنسبة لكم ، أما فيما  
 يتعلق بي فساكون ميتا تماما . . .

أدولف :

— إنى أبدا لم أعجب بك مثلاً أعجب بك الآن . خذ هذا  
المسدس ، وفي لحظة شجاعة . .

المجد :

— إنها هي شجاعة الأبد تلك التى يتطلبها الانتحار . . .

أدولف :

— إنهم يترقون الباب . خذ هذا المسدس . .  
( يأخذ المجد المسدس . صمت . )

المجد :

— ماذا لو أطلقت عليك الرصاص بدلاً من إطلاعه على نفسه ؟

أدولف :

— أعجبول أنت ؟

وفي هدوء يشرح الرجل العجوز أنه لو أطلق عليهم الرصاص جميعاً  
فلن يكون عليهم أن يعانون من هذا الموان . وفي هوس يطلب أدولف  
استرداد المسدس ، وتنتهى المسرحية بعلامة استفهام هادئة :

يبدأ فضال . يأخذ الستار فى الهبوط . يبطئ . يسمع صوت المجد  
ينادى :

« فالتين ! فالتين ! » ثم تسمع طلقة . وتسدل الستار .

والمسرحية الأخيرة لهذا المؤلف، « ليلالى الغضب » ( ١٩٤٧ )  
Les Nuits de la colère ، تحاول — ربما دون نجاح تام — أن تكشف  
عن وضاعة الحياة بمعالجة موضوع الاحتلال وإبغاطه جذة عن طريق  
حيلة مسرحية . فإذا ارتفع الستار نجد أنفسنا في قلب معركة بين أعضاء  
المقاومة ومعارضيه . وإذا انتهى من هذا تنتقل المسرحية إلى جو آخر  
حيث يشترك الموتى والأحياء في جدال، كأنما يسعى المؤلف عن طريقه  
إلى أن ينفذ إلى قلوب بعض أولئك الذين تركوا أحياء ليوضع أن  
المواطن الحقيرة والنداءات التافهة للزعة الأثانية قادرة  
على السوء مقدرة الإيهم الحق . إن الكثير جداً من الحياة مادة  
للضحك والأسف بالنسبة لسالاكرو . فالدينا لمن يفكر مكان يطلع  
بالأسي .

وتظهر بعض هذه الروح ذاتها - ولكن على نحو تراجيدى عميق -  
في أعمال المؤلف الثالث جان آنوى Jean Anouilh الذى قد يكون  
أكثر كتاب المسرح أصالة في جيلنا الحاضر . بدأ آنوى سبيله على  
خشبة المسرح منذ سنة ١٩٣٢ بمسرحيته « هيرمين » L' Hermine  
لكن لم يتحقق نبوغه ولم يعترف به تماماً إلا إبان السنين الأخيرة . وكان  
مبعث هذا التحقق هو تقدير حذقة وقوته في استغلال دنيا الأساطير  
الكلاسيكية القديمة ، ففي سنة ١٩٤١ ظهرت له « يورديدس » Eurydice  
وفي سنة ١٩٤٢ ظهرت « ليوكاديا » Léocadia وفي سنة ١٩٤٤  
« أنتيجونا » Antigone وفي سنة ١٩٤٦ « ميسديا » Medée .  
والصفة الفريدة لهذه الأعمال تنبعث من امتزاج عجيب بين التهمك الساخر

والثقة المكتينة بالنفس ، ومن إحساس بأن هذا المؤلف يتعدى الكثيرين .  
من زملائه في سعيه الولوع أثر الحقيقة ، ومن أسلوب مرن ينتقل من  
الصفاء الباهى إلى القوة العارمة .

ويمكننا بوجه عام أن نتبع المؤلف نفسه في تقسيم أعماله إلى  
« كتابات مظلمة » pièces noires حيث تسود العاطفة التراجيدية ،  
و « كتابات وردية » pièces roses حيث يسمح للخيال بالانطلاق .  
انتهام . ومن بين الكتابات الأخيرة « حفلة اللصوص الراقصة » ،  
( ١٩٣٨ ) Le Bal des voleurs ، وهى كوميديا — باليه بارعة  
يدعى فيها ثلاثة لصوص أنهم سادة من أسبانيا ويلهون في طرب وسخريّة  
في فيللا على الطراز الحديث لسيدة انجليزية . ومن بينها أيضا « موعد سنلى » ،  
( ١٩٤١ ) Le Rendez - vous de Senlis و « ليوكاديا » وتقدم  
كلتا الملهاتين المذكورتين أخيرا شكل المسرحية داخل المسرحية وهو  
شكل مألوف . وتعرض الأولى جورج وهو شاب تزوج فتاة من  
أجل مالها ، فتاة لا يحبها لكنه يستخدم قودها في سد حاجات أبويه  
الحقيرين وحاجات صديقه روييرزوج باربارا عشيقته . ويقع جورج  
في حب إيزابيل — الأمر الذى تقم له هذه الشخصيات — ويخبرها  
عن عائلته مفضيا عليها ألوانا بنية ، ثم يضطر إلى أن يستخدم ممثلا وممثلة  
ليقوما بدور أبويه وأمه ، غير أن عائلته تستدعيه إلى البلدة في اللحظة  
الحاسمة ، وتعلم إيزابيل الحقيقة ، وبناء على وعد منه بالاستقامة تذهب  
معه . ونحكي « ليوكاديا » قصة نيل شاب في حداد على موت ممثلة كان

يجبها ، فيحيط نفسه بيئة مسرحية مبتدعة تذكره بوجودها ، لكنه  
يصل إلى بائنة قبعات صغيرة بالقيام بدور العشيقة المفقودة فيتبشم هيكل  
الحلم وينمو حب جديد .

وهذه المسرحيات مغربة في الخيال ساحرة وإن بعض النظارة  
لنحقون إذ رأوا فيها بشأ لروح موسيه . لكن عبقرية آنوى لا تظهر  
هنا بأعظم وضوح ، وإنما تظهر قوته كاملة في تراجيدياته وفي كتاباته  
المظلة . وهو هنا يأخذ من بيرانديللو اهتمامه بتعقيدات الشخصية  
الإنسانية ، ومن برنار تركيزه على تحليل النفس الإنسانية ، ومن راسين  
دقته واعتزازه بالمعاطفة ، ومن سوفوكليس جلاله العظيم ، ويخلق دنيا  
درامية تخصه وحده .

ومسرحياته المبكرة « هيرمين » و « ماندارين » ( ١٩٢٢ )  
Mandarine و « المسافر بلا متاع » ( ١٩٢٧ ) Le Voyageur sans  
bagages و « المتوحشة » ( ١٩٢٨ ) La Sauvage تبين موقفه لقضاء  
الحياة ، وهو موقف يقرب من التشائم . إنه يرى الرجال والنساء  
محاطين بالحقارة والوضاعة . ففرانز الشاب المحب الفقير في  
« هيرمين » يضطر للقتل حتى ينال حبيته الأرستقراطية ، بل إنه يفقدها  
آنذاك ، وبطله « المتوحشة » تجد نفسها مرغمة على التخلي عن حبها  
بسبب حياة أبويها المهينة ، والجندي الذي فقدنا كرامته في « المسافر بلا متاع »  
يكشف ماضياً آنماً كريها لا يذكر عنه شيئاً .

ويعود هذا الجو إلى الظهور في «يورديدس»، ولكن في تمكن أكل ورويا أعمق . وتدخل هنا فكرة مميزة لأنوى . فالسعادة بالنسبة لشيء ومضى ، وغالبا — بل ربما دائما — ما يحىء أعمق لإشباع للنفس حين نضحى بما يبدو أنه سعادتنا . إن أورفيوس عازف كان في عمل عام ويورديدس مثله من الدرجة الثالثة، وإذ يلتقيان على رصيف محطة يجدان أن كليهما يبحث على نحوثير الشفقة عن نقاء في الروح ليس له من سبيل إليه . ومع ذلك فيورديدس لا تستطيع الخلاص من ماضيها الوضع، ويأخذها الموت في شكل آخرى — البائع الجوال . ويمنح أورفيوس فرصة استردادها إلى الحياة ، لكنه يحاول أن ينفذ إلى سرها بأسرع مما ينبغي فتعود ثانية إلى يدى الموت . وفي النهاية يذهب للبحث عنها :

السيد آخرى : ( متجها نحوه مبتسما ) :

— أنت تريد دائما أن تعرف كل شيء أيها الرجل الصغير .  
أنت تروق لى . لقد كنت أسفا لرؤيتك تعانى . لكن  
هذا سينتهى حالا . سترى كيف يندو كل شيء نقيبا ،  
نيرا ، صافيا . . دنيك يا أورفيوس الصغير . .

أورفيوس :

— ماذا على أن أفعل ؟

السيد آخرى :

— خذ مطفئك ، إن الجو بارد في الخارج . خذ هذا

الطريق الممتد أمامك إلى خارج البلدة . وحيث تقل  
اليوت وتبتعد عن بعضها ستجىء إلى صخرة بالقرب  
من غابة زيتون صغيرة . إنه هناك .

أورفيوس :

— ماذا ؟

السيد آفرى :

— ملتقاك بالموت ، الساعة التاسعة ، إن الوقت على وشك  
أن يحين ، لا تتركه فى الإنتظار .

أورفيوس :

— سأرى يوريديس ؟

السيد آفرى :

— فى التو .

أورفيوس : ( آخذا معطفه ) .

— إذن سأذهب ، وداعا .

السيد آفرى :

— إلى اللقاء أيها الرجل الصغير .

إن هنا شفقة لا نهائية وراحة عميقة . وتصرح يوريديس  
حين تراه :

— جيبي ، كم تأخرت .  
لكن الآن لن يفرق الإثنين في الموت .

وتعرض « أنتيجونا » صورة شبيهة . تذهب أنتيجونا كافي مسرحية سوفوكليس لتدفن أباها بولينيسيز ، لكنها لا تفعل هذا بسبب ولائها لذكراها بقدر ما تفعله لعدم رضاها بالمجتمع الفظ الهيباب الخامل الذي يحيط بها . بل لأنها ترفض الرحمة حين يعرضها كريون عليها ، فهي أيضاً ترى أن الموت وحده يستطيع أن يبقى على صفاء الروح غير مفسد ، ذلك الصفاء الذي جاءها من إقدامها سو ترحل كاتنجر كريون إلى « ملكة لا تستطيع دخولها بكل حكمتك الواسعة » .

وموضوعا « يورديس » و « أنتيجونا » يقدمان ما يمكن أن يكون خلاصة فلسفة أنوى - فكرة أن أئمن الاشياء لا يمكن أن توجد سوى في ملكة فيما وراء حدود هذا الوجود الأرضي . غير أن مثل هذه الفلسفة تقود إلى عبادة الموت . وربما توجد دلائل في مسرحيته الأخيرتين « روميو وجانيت Roméo et Jeanette » و « ميديا » ( كلتاهما سنة ١٩٤٧ ) على أن أفكاره آخذة في تغيير صورتها . والمسرحية الأولى تعرض شاباً صغيراً خطبت إليه جوليا - فتاة جد لطيفة وعترمة ، وإذا به يقع لجأة في حب تراجيدى طاصف مع جانيت أخت خليفته ، مع أن جانيت ليست لطيفة أو عترمة بل لأنها منحلة عنيفة في عواطفها . وهي من بعض الوجوه تشبه ميديا المصورة في « ميديا » ، وحين نرى جاسون متعباً من الإجرام الضاري الذي ساقته إليه هذه

الساحرة ينشد النجاة في حب كروز التقليدي الهادئ، تتحقق أن خطوات  
آنوى الأخيرة تقوده نحو هدف مختلف نوعاً ما عن ذلك الهدف الذى كان  
يسعى إليه في « يورديدس » .

وعلى الرغم من أن هناك أشياء ما زالت تعوز فن آنوى فهو أصدق  
إحساساً بتعنيه التراجيديا من أى كاتب مسرحى آخر ينتمى إلى الجيل  
الآخر ، وهو يتجاوز أيا منهم في دنوه من تخومها النديلة . فنحن في  
الميلودراما وفي الدراما العادية نرى ، كما يرى آنوى بجلاء ، مجرد سلسلة  
من الأشياء المألوفة - أوغاد ، عذارى مكروبوات ، ومتقمين . وفي  
الميلودراما توجد « برائق من الأمل ، و « يخاف الناس الموت كما  
يخافون الحوادث » . ونحن إذ نتبع الخطى المسرحية لا نتفك نتوقع  
البطل مندفعاً في اللحظة الأخيرة ومعه رجال الشرطة . لكن « في  
ملك التراجيديا نحن هادئو القلب ، كما يقول آنوى ، فلنسابد قصة  
قاتل وقتيل . « إن التراجيديا أعظم راحة من أى شيء لآتنا نعرف أن  
ليس هناك أمل بعد ذلك . « إن الناس يناضلون في الدراما العادية لأن  
هناك دائماً فكرة احتمال النجاة ، أما في التراجيديا فاستسلام شامل .

أليس لنا إذ تذكر نجاح « أتيجونا ، آنوى في باريس ، ونجاح  
« أوديب » ، في لندن في موسم سنة ١٩٤٦ ، والترجيح بـ  
« أورست » ، مؤخراً في مسرح بولسكى بوارسو ، ولذا  
نلاحظ أيضاً السلسلة الطويلة من المسرحيات المنبثقة من

بلاد كثيرة والتي تشهد إعادة تفسير الأساطير الكلاسيكية القديمة،  
 مسرحيات متباينة مثل « نساء طروادة » ( ١٩١٣ ) Die Troerinnen  
 لفرفل Werfel و « سبعة ضد طيبة » ( ١٩٣١ ) Die Sieben gegen  
 Theben أميل Mell و « الملك كاندول » ( ١٩٠١ ) Le Roi Candule  
 لأندريه جيد - أليس لنا أن نرى في هذه العودة لمفهوم  
 التراجيديات الإغريقية واحدة من أعظم القوى فاعلية في مسرح  
 عصرنا ؟ إن هناك أملا بالنسبة لمصر يجد في نفسه القوة لاحتضان  
 المفهوم التراجيديات ، أملا يتناقض مع رسالة التراجيديات التي هي  
 إنكار الأمل .

لقد اختلطت تماما الأشكال القديمة المقدسة للتراجيديات والكوميديا  
 إبان تلك السنين التي يمكن على سبيل التيسير أن تسمى بسنين إبسن ،  
 وتحققت النبوءة التي انطلقت في دراما المواطن الرقيقة في القرن  
 الثامن عشر . فلم يكن الناس يستطيعون الضحك دون بكاء ولا يستطيعون  
 أن يجدوا شيئا إلا ووجهوا إليه تهكمهم ، وفقدوا القوة على أن يروا  
 الحياة على النمط الواضح لـ « ديستراتا » أو « أتيجونا » . والمؤلفون  
 الفرنسيون في عهدنا يوحون إلينا بمستقبل جديد للمسرح بإعادة  
 اكتشافهم معنى التراجيديات ، حتى حين يرون في القوة العليا للكون  
 آلة جهنمية أو الها حاقدا . وهم في عدم اكتراثهم بمسلك المسرح  
 الطويل منذ نهاية القرن الثامن عشر حتى بداية حقبتنا نحن يقررون  
 قوة روحهم وتكاملها . وبشورهم على الإلهام في بعض

أساطير الجنس البشرى الأكثر قوة يمشون من جديد على خشبة المسرح  
موكب الإنسانية الطويل بدلا من مجرد أن يقدموا مناظر على نحو مندوق  
الدنيا، لداخليات عائلية، ودانة بالآثار الحديث ومكيفة بأفكار لا تعد وأن  
تكون ذات دلالة وقتية .

\* \* \*



## الفصل الرابع عشر

### ختام

لقد تتبعنا خطى الدراما الهائلة خلال فترة تناهز الألفين والخمسمائة عام من اسخيلوس إلى آتوى ومن سوفوكليس إلى شو وسارتر ورأينا إبان هذه العصور أربع ذرى شاهقة من المآثر - المأثرة الإغريقية القديمة متضمنة عمل أربعة مؤلفين (اسخيلوس ، سوفوكليس يوريبديدس وأرستوفانيس)، والمأثرة الإنجليزية الإيزابيثية وفيها سطع شكسبير كالشوكب الأكبر في جرة متلثة، ومأثرة القرن السابع عشر في فرنسا على أيدي موليير وراسين ، والمأثرة الاسكندنافية في أواخر القرن التاسع عشر حيث تسود روائع إرنست وسريندبرج .

وإلى جانب هذه الذرى تقوم ربي كثيرة أخرى لعلها ليست بمثل هذا السمو لكننا ترتفع جميعا شاهقة فوق السهل التاسع المتناوج الذى تزلفه دور التمثيل بما تقدمه من تسلية مألوفة . وأولى هذه الربى كوميديا ميناندر الجديدة والعمل الدرامى الوثيق الصلة بها لبلاوتس وتيرنس . ثم يحمى مسرح العصور الوسطى ذلك المسرح النبوى الذى

يكاد يكون غفلا من الأسماء كلية ، والذي يمتاز برحابة مجاله وبالتأثير المتراكم لمشاهده الموكية التي لا تحصى أكثر من امتياز به أية روائع فردية . فالتشيلة الدينية مثل الأغنية الروائية تواجد ككل جماعى، وحتى المشاهد أو الفقرات الشعرية الأعظم جاذبية تستمد قوتها العاطفية من التربة المشتركة التي تنبعث منها أكثر عما تستمدها من براعتها الخاصة . وبينما تفشل فرنسا وإيطاليا في إنتاج أى عمل أدبى ذى قيمة إبان عصر النهضة إذا بالدراما الأسبانية تكاد تنافس الدراما الإنجليزية والإيرانية، ولها — دون شك — جدارتها التي تساويها بأعظم الكتاب المسرحيين المعاصرين في أيام جيمس الأول . وفي نفس الوقت في إيطاليا التي لم يكن كتاب المسرح فيها قد أنتجوا شيئا شأن تولد الملهة المرتجلة، وهى ضرب من التسلية المسرحية لم يأسر فقط مسارح ذلك العهد جميعا بل بسط سحره كذلك على خشبات المسرح التي جاءت فيما بعد .

وهناك منذ عهد راسين وموليير حتى أيام إرنس تطورات درامية متباينة تلفت الانتظار . فكوميديا السلوك في ظل الملكية العائدة إلى انجائرا تجمىء بشيء محدود المجال جدا لكنه فريد في نوعه . وبعد ذلك بنصف قرن تسكفل البندقية لجأة بازدهار فنى في عمل جوزى وجولوفى . أما إيطاليا التي اتحدت بعد ذلك بوضعة عشرات من السنين فتجد فى ألفيرى شاعرا قد لا ينسب إلى أسمى طبقة لكنه يكشف فى الأسلوب الكلاسيكى الجديد عن قوة وحيوية لا نظير لها إلا فى منافس وحيد هو الفرنسى فولتير . ومن إيطاليا تنتقل القوة الخافزة إلى ألمانيا حيث يستخرج ليسنج وشيلر من العاطفة الرومانتيكية شكلا دراميا ، ثم إلى فرنسا

مرة أخرى حين تعبر عن نفسها أولا في خيلاء فيكتور هيجو  
الرومانسية الجديدة ثم في مسرحية الافكار كما نفاها  
ديماس الابن وأوجيه .

ولما قوة إبسن تبدو الجهود الواقعية الأولى ضعيفة، غير أنه إلى  
جانب إبسن تظهر عبقرية أقوى ، وإن كانت أقل مسرحية في جوهرها،  
هي عبقرية ستريندبرج . ويتنافس هاوتمان هذين الكاتبين لكن إحساسه  
بالمهدف أقل قوة وروح أضعف وهكذا هو إلى ما تحت جهودهما. وعلى  
النقيض من ستريندبرج يتناول جورج برنارد شومادته المسرحية في  
سهولة تامة ، وينقل مركز المسرح ثانية إلى دور التمثيل بلندن بدرجة  
لها اعتبارها . ومع ذلك فإن ما يميز الحركة الحديثة في شئون المسرح  
هو انتشارها في أرجاء شاسعة . فقبل ذلك كان قطر واحد يزعم إلى أخذ  
الرامام في وقت بعينه ، أما الآن فتجد إلى جانب لندن مراكز أخرى  
تنتج عملا ذا امتياز فريد ، فروسيا ممثلة في تشيكوف، وإيرلندا في سينج  
— وطبيعى أن ليس هناك حاجة إلى القول بأن برنارد شو أيرلندى  
على الرغم من كتابته أساسا لحشبة المسرح الإنجليزي - وأسبانيا في  
بينافنتي ، وإيطاليا في بيراند يلو ، والنمسا في شنتزل ، والولايات المتحدة  
في يوجين أونيل . ولا تأخذ هذه القائمة في حسابها الصفة  
المهمة لكتاب مسرحيين عديدين من أقطار كثيرة قد لا تضارع آثارهم  
في جودتها عمل أولئك المذكورين آنفا، ومع ذلك فقد كانت لهم قوة  
أوحى بمناهج جديدة للمعالجة الدرامية أو باستغلال نواحي لم

تكن قد ارتدت من قبل. فهناك على سبيل المثال أندريف الروسى وتولر الالماني وكابك التشيكى ومولنار المجرى وكوكتو الفرنسى وماثيلك البلجيكى وحشد من آخرين يتطرق كل منهم إلى الشكل المسرحى على نحو فردى . بل إننا نستطيع فى التو ودون الإشارة إلى أولئك الكتاب الذين يفتنون إلى الأجيال الأخيرة أن نعترف بأن المدى والجمال هنا لا يضارعهما أى شئ فى الماضى ، ولو أننا فى نفس الوقت نضطر إلى التسليم بأنه لا يوجد فى هذه السنين مسرحيات مفردة تستحق أن توضع قبالة عمل كـ أنتيجونا ، أو د الطيور ، أو د هاملت ، أو د طرطوف .

وابتداع أية نظرية محكمة يمكن أن تفسر تنقل مقدرات المسرح بين شتى هذه الأقطار أمر مستحيل . فلا تستطيع أية نظرية أن تبين لنا بدقة لمَ لمْ تخطأ أقطار معينة مثل البرتغال والمكسيك والبرازيل وسويسرا إلا القليل مما له قيمة بالنسبة للمسرح ، كما لا تستطيع أية نظرية أن تزودنا بتفسير كامل للبوت الفجائى للحاضر المسرحى فى منطقة وانتعاشه الذى لا يقل فجائية فى منطقة أخرى ، غير أنه يمكن تقديم ملاحظات قليلة عامة ، ومن بعض هذه قد نستجيب أحكاما عامة .

## المؤلف المسرحي

يمكننا أولاً أن تأمل صفات المؤلفين المسرحيين الأعظم . إن شيئاً واحداً يسترعى انتباهنا راسماً ، فهو لاء المؤلفون بصورة عامة قد أبانوا أنهم متأخرو البدء ، طويلاً النفس . وشكسبير نموذج لهذا . فحاولاته المسرحية الأولى لا يمكن أن تكون قد جاءت قبل بلوغه السابعة والعشرين بكثير ، ولا بد أنه كان في عقده الرابع حين أخذ يظفر بالسيادة على فنه ، أما تراجيدياته العظيمة فقد جاءت حين كان في حوالى الأربعين ، والمعتقد أن واحدة من أحب مسرحياته وهى « العاصفة » كتبت إذ كان يقترب من سن الخمسين . ويعرض علينا مكان آخر نموذجاً مماثلاً ، فلقد ضاع الكثير جداً من المسرحيات الإغريقية الأولى حتى أننا لا نستطيع الكلام عن تطور خالقها بعظيم ثقة ، لكن هناك حقائق كافية باقية تعطى على الأقل صورة عامة . كان أسخيلوس يناهز الثلاثين قبل أن يصبح كاتباً مسرحياً ، وجاءت « أورستيا » حين كان في عقده السابع . وأنتج سوفوكليس مسرحيته الأولى في سن الخامسة والعشرين ، وحين كان في الثامنة والخمسين تبارى مع يوريديس وقهره . وفي سن الخامسة والعشرين قدم يوريديس مسرحيته الأولى ، وكان عليه أن ينتظر أربع عشرة سنة أخرى قبل أن يحرز نصراً ، وحين كتب مسرحيته الأخيرة كان في الرابعة والسبعين . وسبق أرسطوفانيس هؤلاء من حيث البدء لكن أعلى مآثره جاءت في وقت كان قد تجاوز فيه الثلاثين ، وتابع سيله حتى الستين .

وفي القرن السابع عشر في فرنسا كان راسين في الخامسة والعشرين حين ظهرت مسرحيته الأولى ، لكنه كان على أبواب الثلاثين قبل أن تحرز له أندروماك ، النجاح . وجاء فوز موليير الأول وهو في السابعة والثلاثين ، وكان قد جاوز الخمسين حين كتب « المريض الوهم » . وولد إيسن سنة ١٨٢٨ ، وانتج « وليمة في سولج » سنة ١٨٥٦ ، وكتب « حين نستيقظ نحن الموتى » سنة ١٨٩٩ . ولم يبدأ شوفي كتابة المسرحيات إلا وهو في منتصف عقده الرابع ، وجاءت « القديسة جوان » حين كان في السابعة والستين و « أيام الملك شارل الذميمة » وهو في الثالثة والثمانين .

طبعي أن القاعدة ليست شاملة البتة ، فهناك في الواقع استثناءات واضحة كتجارب شيلر المدرسية في « السارق » . غير أن التخطيط العام راسخ إلى حد يكفي لبيان أنه من النادر للشباب أن ينتج عملاً مسرحياً ذا قيمة ، وأن السيادة على الشكل المسرحي يحى عادة في منتصف سليل المؤلف ، وأن السن قد تعطي بل هي غالباً ما تعطي روائع في هذا الضرب من الكتابة .

ويتضح أن بواعث هذه الصفات التي يتسم بها سليل الإثشاء المسرحي ممكن في شيئين : ضرورة اندماج الشخصية الإنسانية وقد فحمت عن كتب ونضج مع مطالب الصنعة البالغة الأهمية التي يستلزمها الشكل المسرحي داخل الإطار الدرامي . فالتأليف الدرامي يتميز عن التأليف الغنائي في أن الأخير يكاد يعتمد كلية على التعبير عن شخصية الشاعر ،

أما الأول فينبغي دائماً أن يصبر ما هو موضوعي وما هو ذاتي في وحدة واحدة. وتتميز المسرحية عن الرواية من حيث أن مقتضيات خشبة المسرح تفرض على المسرحية إحكاماً بنائياً لا داعي له في التأليف الروائي إطلاقاً، فالرواية لها أن تهيم أما المسرحية فينبغي أن تتقدم عن يقين واعية طرقتها إلى نهايتها بتوقيت محكم .

ومع أنه لا شك في أن بعض المؤلفين يستطيعون بالفطرة تقريباً أن يستوعبوا عناصر هذا الشكل الدرامي ، إلا أن فحص أعمال الكتاب المسرحيين الأعلى شأناً يبين بوضوح أن الوصول إلى الإتقان ليس بالأمر الهين ، وأن كل مؤلف مسرحي عظيم كان عليه أن يضيف إلى تمكنااته الفريدة عن الوقع المسرحي بممارسة التجربة الشاقة الدائمة . إن هناك بعض الحقيقة في الملاحظة الروسية أن الثلاثين سنة الأولى هي دائماً أصعب السنين بالنسبة لرجل يود أن يحقق نجاحاً في المسرح .

وللجانِب هذه المستلزمات — السيادة على الشكل والملاحظة الناضجة للفكر والعاطفة الإنسانية — يوجد شيء آخر . فلا شك أن امتياز المسرحية يعتمد إلى حد كبير جداً على الحظ الذي تعالجه به حيكتها وعلى الحيوية التي يتصورها المؤلف شخصياته، لكن انسياب الكلمات الفعالة للمؤلف فوق كل هذه الأمور أكثر منها أهمية. إن الأسلوب الدرامي ليس من السهولة بلوغه لأنه يجب أن يخلق أثرًا مزدوجاً. فكما ينبغي للكاتب المسرحي العظيم أن يسمح لشخصياته بالحركة الطليقة على أن يدخل

روح فرديته هو إلى الأحداث التي تظهر فيها هذه الشخصيات ، فكذلك ينبغي عليه أن يمتدح نفسه ذلك الأسلوب الذي يعطى هذا التأثير المزدوج — فردية المؤلف ولياقة السطور التي توضع في فم شخص معين . وهكذا تتكلم عن قطعة بأنها شكسبيرية في جوهرها بينما تدرك في نفس الوقت أنها ملائمة تماماً لشخصية كهاملت أولير أو فلستاف أو السيدة كويكلي . والنتيجة أن الكاتب المسرحي الذي يبدأ بنزعة غنائية مطورا لغة مناسبة للتعبير عن فرديته هو ، يجب أن يسعى عن طريق الجهد الشاق إلى تشكيل تلك اللغة حتى يتسع مجالها وتعدوا أكثر غنى في إمكانيتها دون أن تفقد الصفات التي تميزها .

وهناك أيضاً شيء آخر ينبغي ملاحظته فيما يتعلق بمسألة اللغة هذه ، إذ ربما نستطيع الجزم بأنه لا يمكن بلوغ عظمة حقبة في دنيا الدراما إلا إذا دبر المؤلف لنفسه ضرباً لغوياً يمكن على سبيل التيسير أن ينعت « بالشاعري » ، وذلك بمزج موهبته الفطرية بمثابرته الشاقة على فنه . أما بالنسبة للكاتب الواقعي أو البائس المأجور الذي يهيم في جو مضطرب عبر هذه البحار فها هناك من أمل في الدوام . إنا إذ نتأمل أولئك الكتاب الذين تسود المسرح أسماؤهم إنما نراهم في آخر الأمر أرباباً لاساليب . فإسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيديس وأرستوفانيس كانوا جميعاً شعراء . وشكسبير هو الشاعر الاسمي . وكونيغريف يعيش في أذهاننا بسبب شعره المشهور ، وشويكفل لنفسه العظمة أكثر من رفاقه . بانطلاق نواذره وأيضاً لأمر أكثر فاعلية هو براعة لغته .

ومرونها الفريدة - ويهوى جولونوفى إلى مستوى دون مستوى مولير اذ ليس له إحساس المؤلف الفرنسى بمعانى الكلمة ، وفى عهدنا نحن لا تدين العظمة لأونيل إذ ليست له قوة ساحرة تلى الكلمات التى يستخدمها . ولا يمكننا المبالغة فى تأكيد أن فن الدراما هو أساسا فرع من فن الشعر .  
 وشئ آخر يمكن أن يلاحظ فيما يتعلق بخطة عمل الكاتب المسرحى . فنحن نستطيع المرة تلو المرة أن نجد حركة يمكن أن توصف بأنها انتقال من التاريخية الشعرية أو الخيالية الشعرية صر الواقعية إلى الرمزية . - رينشارد الثانى ، وحلم ليلة منتصف الصيف ، و « عطيل » و « كيل بكيل » ، و « قصة الشتاء » ، و « العاصفة » - هذه المسرحيات يمكن أن تقترن بسلسلة إسبن : « بير جنت » ، و « السيدة أنجر » ، و « أشباح » ، و « بيت الدمية » ، و « سيد البنائين » ، و « حين نستيقظ نحن الموتى » ، وعند شوبه - حوارى الشيطان ، و « ورطة الدكتور » ، و « ضحك » .  
 بل إننا لو عدنا إلى أيام الإغريق القدامى لرأينا فى يوريديس بعض هذه الخطة ذاتها منتبهة على نحو رمزى فى « باكلى » .

ونحن طبعا لا نوحى بأن هذه الخطة دقيقة أو يمكن تطبيقها على نحو جامع ، فمثل هذه المحاولة تعنى تشويها للحقائق . ومع ذلك توجد دلالة كافية توضح أن المؤلف المسرحى العظيم غالبا ما يبدأ بترك خياله يداعب الحياة فى مرح ، متقللا بعد ذلك إلى محيط يتم فيه تخفيف وضبط التفاعل الخيالى بملاحظة المؤلف لأمور ربما يكون قد تجاهلها من قبل ، ومن ثم يتقدم محاولا أن يستخلص من المسرح ربما أكثر مما يستطيع المسرح تقديمه . فالكاتب المسرحى فى أول سبيله الفنى

يرى شخصياته كخيالات غير ملموسة، وفي منتصف سبيله نحتم عليه الحقيقة على نحو أثقل ، وفي نهاية حياته يغدو الرجال والنساء رموز الأفكار أعظم.

وحيث أن الخيالات والصور الواقعية المنبت والرموز يجب أن تنكس بتياب مسرحية لهذا يجد المؤلف الدرامي نفسه في العادة أعظم حظا لو أنه ارتبط بخشبة المسرح على نحو ما . لكن هذا لا يتضمن وجوب كونه ممثلا أو مخرجا ، اذ يمكن القول في الواقع أن الارتباط بالمسرح الفعلي على نحو يفوق المقول قد يضرب أكثر مما يفيد . فنحن تسكلم عن شكسبير كممثل، ومن الواضح أنه لا يمكن إنكار أنه كان ممثلا، ومع ذلك فهناك ما يدعو للاعتقاد بأنه منذ أولى ارتباطاته مع فرقة كبير الأبناء وقد اعتبر رفقة أن قيمته تكمن في قدرته ككاتب مسرحيات أكثر مما تكمن في قدرته كممثل . وإن كان موليير رجل مسرح فلم يكن راسين كذلك. ويرتاد شو جاء إلى المسرح من الخارج، وقد أثبت أنه أكثر نجاحا كخالق للمسرحيات من أونيل الذي كان على وشك أن يولد على خشبة المسرح . والحقيقة أنه بينما يتضح أن الخبرة المسرحية مطلوبة من الكاتب المسرحي فإن تلك الخبرة يمكن أن تحاط بكثير من الأهمية والنموض . والحقيقة أيضا أنه مالم يظهر المؤلف منذ البداية الأولى إحساسا فطريا بمقتضيات خشبة المسرح فلن يستطيع أي قدر من التمثيل أو الاشتراك في تغيير المناظر أو التدريب الطويل على التمثيل أو الإخراج أن يجعل منه أكثر من كاتب مسرحي مأجور .

## سمات العصور الدرامية العظمى

ولو تحولنا عن المؤلف الفرد لتأمل الصفات التي تنفث الحياة في تلك الحقب التي سمت فيها الدراما إلى شواهد فريدة من التعبير لا يمكننا أن نلاحظ بعض أشياء جديدة وأن نستنبط منها نتائج صائبة . فنحن نمسك للوهلة الأولى أنه بينما تكاد القوة الدرامية تظهر دائماً وسط ازدهار أدبي عام فإن الإنتاج الفني في زمان ومكان معينين لا يعنى أبداً أن المسرح سيعطى عملاً ذا قيمة حقة في هذا الزمان وهذا المكان . والإحياء الرومانتيكي في إنجلترا مثال فريد يقيم الدليل على صدق هذه الملاحظة . فإن تلك السنين ، حين أخذ الشعراء منذ ورد زورث حتى بيرون يرضون حدة خيالية لم يكن لها مثيل منذ أيام ملتون ، هوت الدراما إلى مستويات منخفضة إلى حد لا يكاد يصدق . هنا كان الإلهام الشاعر الغنائي والروائي ومؤلف النقد المبدع ولكن من الجلي أن بعض العناصر الضرورية لتشجيع الأدب المسرحي كانت غير متوفرة .

والقول بأن سبب هذا التناقض بين الكتابات الشعرية والمسرحية في ذلك الوقت يكن - كما يقال أحياناً - في الصفة « الغنائية » لهذه السنين الأربعين من ١٧٩٠ إلى ١٨٢٠ ليس بالإجابة السكافية أبداً . ففي غضون هذا الوقت كان هناك اهتمام جدى واسع النطاق بالمسرح بين عامة الشعب من غير الأدباء وبين المرتبطين بمهنة الكتابة والمحترفين لها . فهازلت ولام وديكنز كانوا يمثلون عصرهم تماماً بترددهم على دور

التمثيل وبتقديرهم المشغوف للقيم المسرحية . ولم تلق الحقة الرومانتيكية بكل كيائها الخلاق في تأليف الأشعار الغنائية ، فقد حمل كتاب النثر من سكوت وجين أوستن إلى ثاكيري وديكنز الرواية إلى آفاق جديدة ، وكان ديكنز يحلم ويتوق إلى أن يضع مواهبه في خدمة المسرح . وقد يترامى لنا إذن أن الفن الروائي الذي يتضمن عرض شخصيات متباينة يتركها المؤلف تتكلم بألسنتها هي كان لا بد ، وقد امتزج بالاهتمام بالمسرح ، من أن يقدم مسرحيات أرفع من المستوى العادي . لكن سكوت لم يستطع أن يصل بهذه الطريقة إلى أبعد من المسرحية العادية المملة « آل آسبن » ، The House of Aspen ، وديكنز لم يستطع أن يرتفع عن مستوى المسرحية الصغيرة التافهة « مشعل المصاييح » ، The Lamplighter . فينبغي إذن أن تأمل فشل الشعراء الرومانتيكيين على هذا النحو المؤسف جنباً إلى جنب مع الفشل المطابق له من قبل الروائيين ، وهذان الفشلان كوحدة يتطلبان منا دون ريب أن نبحث عن سبب الوهن في غير صفات العصر « الغنائية » .

وشيء آخر يمكن أن يلاحظ في هذا الشأن ، فنحن في بعض الأحيان نجد من يقول أن عصر الممثلين العظام هو بمقتضى هذه الحقيقة ذاتها عصر ينتج القليل مما له قيمة في المجال المسرحي . وكدليل على ذلك يشير أولئك الذين يحاذلون على هذا النحو إلى أيام جاريك ، أما فيما يتعلق بأوائل القرن التاسع عشر فهم يشيرون إلى روعة تمثيل آدموندكين ومسر سيدونز وماكريدى . ومع ذلك فنحن نستطيع أن ندمغ مثل هذه

الحجج بأنها قائمة على بيئة غير كافية وعلى استنتاج غير مأمون . فبما أنه من الواضح أولاً أن فن الممثل ليست له صفة الدوام فلا سبيل إلى مقارنة براعة ممثل براعة ممثل آخر يعيش في زمن آخر . فن يستطيع القول بأن بترتون كان أعظم من بوربيج ، وأن كين كان أعظم من كسب ؟ ومن يستطيع أن يؤكد عن يقين أن فن التمثيل في حقبة ما كان أسمى منه في حقبة أخرى ؟ إنا هنا نتحرك في مجال أمور غير عميقة ، ومحاولة تفسير قحط العبقرية المسرحية مثلاً في إنجلترا في غضون القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر قد تعطى صوراً غير عادلة عن مقدرة « فرقة كبير الأماناء » في القرن السادس عشر . والحقيقة تبدو بالآحرى في أنه حين لا يتوفر لمصر من العصور إلا القليل من المسرحيات الجديدة القوية يكون من الطبيعي لأهل هذا العصر أن ينجحوا إلى تركيز انتباههم على النواحي غير الأدبية من العرض التمثيلي في المسارح وأن يصفوا على هذه النواحي في تعليقاتهم أهمية لها ليست جديرة بها . ولا ريب أن آدموند كين كان ممثلاً عظيماً جداً ، غير أننا حتى مع التسليم الكامل بعظمته لنا في وضع يسمح لنا بالتسييح بعبقريته فوق عبقرية ممثل كألين أو بأن نرجع ضعف كتاب المسرح المعاصرين له إلى قوته .

وفي بحثنا عن مبعث الازدهار المسرحي — أو على الأقل في محاولتنا لإقتراح بعض العناصر التي تبدو جوهرية في مثل هذا الازدهار — يمكننا أن نلاحظ شيئاً آخر ، فحين تنبعث خصوبة درامية غنية في أى قطر

يكون بقاؤها في العادة قصيراً إلى حد ما ، ومن النادر أن يعبر عنها عمل مؤلف واحد . فسوفوكليس وشكسبير ولوبي دوفيجا وإيسن هؤلاء الرجال لا يقفون وحدهم . كان اسخيلوس ويوريديس وأرستوفانيس رفاقاً لسوفوكليس . وما شكسبير إلا الشخصية المركزية في اندفاع هائل للطاقة المسرحية ، اندفاع يحتضن إلى جانب شكسبير رجالاً في تباين مارلو وجونسون وبومنت وفلتشر ووبستر وشيرلى ومانسجر ومدلتون . وإلى جانب لوبي دوفيجا يقف كالديرون وكثيرون غيره كذلك . وليس إيسن بالعملاق السكندنافي الا وحده وإنما يستند بيورنسون وستريندبرج . وهذا صحيح أينما نظرنا : أثيربرج وويتشرلي وكنجريف ، راحين ومولير ، جوزى وجولدوني ، ميتاستازيو وألفييري ، ليسنج وشيلر وجيته ، ديماس الابن وأوجيه ، سينج ويتس ، بينافتي والأخوة كوتيرو ، أونيل وماكسويل أندرسون وشيروود وبهرمان . وارتباط جماعات من المسرحيين المشهورين في وقت واحد بين أنه مهما كانت الظروف المسئولة في النهاية عن تطوير أساليب مسرحية أكثر خصوبة فلا ينبغي أن نكتفي بمجرد البحث عن ظهور رجل واحد يسط على الآخرين سلطانه . وظروف العصر الإليزابيثي خير مثل لذلك ، فن الواضح أن شكسبير هو أعظم شاعر مسرحي في عصره ولا شك أن طابعه راسخ في خلفائه ، لكن قبل شكسبير كان هناك مارلو وكان هناك ليلي وكان هناك لودج وجرين وويل . وهذا يوحى في التوبأنا إلى جانب تطلعنا إلى الصفات الشخصية للتألفين الأفراد ينبغي أن نبحث عن العوامل التي تنفث الحياة في الدنيا المسرحية جميعاً لحقة بعينها .

وإذا كان هذا صحيحاً فالسرعة التي يسمو بها المسرح وينحدر  
صحيحة كذلك . فالمسرحية الأولى لاسخيلوس نجىء حوالى سنة ٥٠٠  
قبل الميلاد، وقبل أن ينقضى قرن يكون قد مضى كل جلال المسرح  
الإغريقى . والدراما الإليزابيثية تتكامل صورتها المميزة فى العقد التاسع  
من القرن السادس عشر ، وقرابة سنة ١٦١٠ تكون قد تخطت الذروة  
فعلا ، وقرابة سنة ١٦٤٠ تكون قد تلاشت . وإثيريدج ورفاقه داموا  
حوالى الثلاثين سنة لا غير ، وتاريخ العصر الذهبى فى أسبانيا أطول  
قليلا . وفيما بين مسرحية Le Cid التى ظهرت سنة ١٦٣٧  
وبين العقد الثامن من القرن السابع عشر كان كورنى وراسين وموليير  
قد حققوا مهمتهم وأنهوها . وتحتضن بضعة عشرات من السنين  
الإزدهار الدرامى فى إيطاليا فى القرن الذى تلا ذلك . وهكذا أيضاً  
حال المسرح الرومانتيكى الألمانى بعد وقت طفيف . وتبلغ الدراما  
الواقعية قمتها سنة ١٨٨٠ ، ولا تقترب من سنة ١٩٠٠ إلا وتكون قد  
انقضت . فيبدو أن القوة الحافزة للكتابة المسرحية تنحط  
فى انطلاقها أية قوة أخرى فى مجال الجهد الأدبى ، فهى تتحرك بسرعة  
إلى القمة ، وتموت حيث تولد ، ثم تبعث من جديد فى مكان آخر .

وفى تتبعنا لهذا السيل من الاستقصاء نلاحظ شيئاً آخر وهو أن كل  
تلك الحقب ذات الفاعلية الدرامية البارزة تطور أساليبها الخاصة بها ،  
وأن أرفع كتابها يشيدون فوق ما حققه أسلافهم المباشرون ويلغنون  
بهذه الأساليب نهاية لا يبقى بعدها لحلفائهم سوى القليل . إننا يبقى.

في العادة ما يكفي للسماح باستمرار قصير الجهد، لكن في هذا الاستمرار  
 توجد دائماً علامت الانحلال واضحة صريحة ، فبعد سوفوكليس يحىء  
 يوريديس ، ومن بعد شكسبير يحىء فلنشر . ولعل بلوغ الذروة ليس  
 مسألة موضوع وشخصيات بقدر ما هو قضية ألفاظ . فالكتابة  
 المسرحية شيء فريد . لأنها يجب أن تعطي جمهور النظارة إحساساً بالواقع،  
 ومع ذلك ينبغي أن تحمل في داخلها قوة التماسى على الواقع . يجب أن  
 تكون تحت إمرتها كل مصادر الحديث الشعري ، ومع ذلك فهي ليست  
 بقادرة أبداً على الهرب إلى عالم منزل كلية عن التعبير المألوف كما قد  
 ينسئ للشعر غير الدرامى أن يفعل في سر وبنجاح . فقوة حوار شكسبير  
 تكمن في خلوده مع أنه في نفس الوقت يرتبط باللغة الخارجة في عهده  
 ارتباطاً وثيقاً صريحاً . وهكذا تقود مهمة الكتاب المسرحى مختلفة عن مهمة  
 الشاعر الغنائى . ولا ريب أن هذا الأخير يسمى دائماً وراء وسائل  
 جديدة للتعبير ، ولا ريب أن بعض التآلفات الموسيقية تصبح بعد حين  
 عتيقة مبتذلة ليست لها قوة الإلهام ، وإذا بالتراب يملو بهاءها ، مثلاً  
 غدت موسيقى الرومانتيكيين في مطلع القرن الحالى . غير أننا لا نجد أن  
 سونيتية لوردزورث متجددة من قوة الجاذبية لأنها تقتبس من موسيقى  
 حلتون . إنما مثل هذا الاقتباس مستحيل في الدراما ، فالجهود المسرحية  
 لشعراء مطلع القرن التاسع عشر عديمة الحياة لأن هؤلاء الشعراء اتخذوا  
 من شكسبير نموذجاً لهم دون أن يدركوا أن ما كان مناسباً للقرن  
 السادس عشر لا يتفق مع الحديث الجارى بعد انقضاء أكثر من  
 مائتى عام .

إن الدراما تتطلب ضرباً من التعبير يكون ذا صلة أكيدة بالحديث العادى للحقة التى يستعمل فيها ، فشر شكبير المرسل لم يعد ذا قوة ملهمة فى ستة ألف وثمانمائة ، أولاً لأن هذا المؤلف بالذات كان قد استفد كل إمكانياته أو أغلبها ، وثانياً لأن اللغة المألوفة فى حياة الناس كانت قد تغيرت ، فبدلاً من أن تكون ذات صلة وثيقة بذلك الشعر المرسل إذا بهوة هائلة تفصل بين الحديث المألوف للجماهير النظارة فى مسرح «دوروى لين» (Drury Lane) وبين اللغة التى كانوا يسمعونها على خشبة المسرح .

وهذه الملاحظة يجب بالطبع أن ترتبط ارتباطاً وثيقاً بما لا حظناه من قبل فى عمل الكتاب المسرحيين الأفراد . فإن أهمية الأسلوب فى الحوار المسرحى ، كما رأينا ، تنضج لنا توا حين نراعى أن كلا من أولئك المؤلفين الذين سموا فوق مستوى النجاح المسرحى العادى إما برز لأن قلوبهم التعبيرية يمتلك صفة فريدة ويرتبط فى نفس الوقت بوشائج وثيقة بالحديث المعاصر ، أو هو فشل فى بلوغ الذروة التى كان ينبغيها لأنها لأن وسائله التعبيرية — كما هو حال أونيل — أثبتت عجزها عن عرض التصورات المشهدية التى أراد عرضها فى ألفاظ مناسبة .

ومع ذلك فإذا قدر لضرب معين من الحديث أن يتجرد بعد حين من القوة الملهمة الضرورية للحث على خلق روائع جديدة فإن ذلك لا يستتبع البتة أن روائع الماضى تفقد جاذبيتها أو أن الإلهام لا يمكن أن يكتسب بصورة عامة من تأمل هذه الروائع . إن العكس هو

الصحيح حقاً، فالمؤلف المسرحى الذى يهمل درسه لشكبير وسوفوكليس إنما يفعل ذلك على حساب تحطيم روحه وقيصة فنه . ومن الجلى أن هناك مسرحيات معينة وفق فيها مؤلفوها توفيقاً كاملاً بين الفكرة والتعبير إلى حد أن عرضها على المسرح — حتى فى عصور بعيدة فى روحها وزمانها — يثير الحماسة ويبعث الرضا الكامل بما تقدمه من مشاهد . وبهذا المعنى يبقى شكبير على خشبة المسرح حياً يشع البهجة . بل إننا نستطيع أن نذهب إلى أبعد من ذلك ونعلن أن تاريخ المسرح أوضح دائماً كيف أن بعض الموضوعات المسرحية التى عولجت بقوة من قبل على أيدى الكتاب المسرحيين فى الماضى ظلت تفضى سحرها الأبدى على المؤلفين المتعاقبين . ونحن لا نستطيع الجزم بأن شكبير كان يعى أن ظل أورست كان يذرع خشبة مسرح « جلوب » فى مسرحية « هاملت » ، لكنا قد لا نجد سيلاً إلى الإفلات من الاعتقاد بأن ذكريات لا شعورية على الأقل كانت فى مخيلته عن قصة أجاممنون حينما كتب عن أمير الدانمرك . وليس هناك شك فيما يتعلق بالمحاولة المتعمدة من جانب إليوت وأونيل وجيروودو وسارتر وأتوى لإعادة صياغة بعض هذه الموضوعات المسرحية القديمة ، ولا ريب أن تلك المسرحيات التى أخذ مؤلفوها موضوعاتها من أسلافهم بدلاً من ابتكار موضوعات جديدة هى من أعظم المسرحيات الحديثة أثراً . إن المدخل إلى معبد ثيسبس مزين عن سخاء ونبل بتماثيل كثيرة أقيمت على شكل إلكترا وأوديب .

ولم يقتصر الوحي المستمد من جهد الماضى على الارتباط بارتداد  
موضوعات درامية معينة تبدو ولسبب عجيب غير معلوم مناسبة للعالمية  
المسرحية على نحو فريد . فإذا نظرنا إلى تلك الخقب حيث انطلقت  
الدراما فى ازدهار عظيم نستطيع أن نقبل قوة إنتاجية مزدوجة  
يقترن فيها الكشف الجديد لعمل سابق ، كان قد نسى إلى حين  
أو اكتسب إضرافا جديدا ، بفكرة جديدة تماما . وشكسبير نفسه  
يقدم لنا ثمانية مثالا نموذجيا يمزجه قالب سينكا وبلاوتس بالافكار  
الرومانتيكية لعصر جديد . لكننا نستطيع أن نجد نفس هذه القوة المزدوجة  
فى خمسة لأعمال كل الكتاب المسرحيين السابقين فى تاريخ المسرح ، فراسين  
يوجد بين تقديره العميق لما حققه الإغريق وبين هدفه الجديد ، وجولدفون  
يجمع بين روح الملهاة المرتجلة ونظرة فلسفية تمت إلى القرن الثامن عشر .  
ولو تأملنا كيفية تأثير أعمال شكسبير على روح الكتاب المسرحيين المتعاقبين  
لتحققنا تماما من هذا الحكم ، مع أننا قد نلاحظ أيضا أنه كلما  
ازداد احتمال تسلط قالب شكسبير التعميرى على الكتاب المسرحيين المتأخرين  
كلما غدا نفوذ المؤلف الإليزابيثى أقل خصوبة . فلا الكتاب الرومانتيكيون  
ولا المحدثون من أمثال ماكسويل أندرسون أفادهم التزام لغة  
شكسبير قدر أفادتهم من أصداء هذه اللغة إذ تردد فى حوارهم هم .  
لقد ثبت أن أعمال شكسبير كانت أعظم إلهاء وإثارة فى أقطار لا تطلق  
الإنجليزية ، فقد استطاع على نحو سديد فعال أن ينفث فى فيكتور  
هوجو قوة جديدة حين عجز تماما عن بث الحياة فى المؤلفين الإنجليز

في مطلع القرن التاسع عشر، بل حين يمكن القول بأنه كان ذا أثر طمس.  
شخصيتهم .

وغالباً ما يجيء اتحاد القوى المتوافقة ليحظى بتائج مشعة في أوقات  
يتداخل فيها المزاجان الرومانتيكي والكلاسيكي ، إذ أنه من النادر في  
الواقع أن تقدم القوالب الكلاسيكية الصارمة أو الأشكال الرومانتيكية  
الطليقة عملاً مسرحياً ذا قيمة . فالكلاسيكية الإغريقية تختص في داخلها  
عناصر كثيرة لو قدر لها أن تظهر في حقبة لاحقة لما ترددنا في أن نتأذى  
بانتسابها لدنيا الرومانسية: فنصحب الأمواج المتكسرة في « فيلوكتيس »  
Philcotes يورد إلى الحاضر صوراً لا نستطيع منها فكاً - صوراً  
من ضرب لا تنتمي إلى الخيال الكلاسيكي الأكثر اتزاناً . ويكتسب  
شكسبير جزءاً من قوته بقدومه في وقت كانت العبقريّة الكلاسيكية  
ترقاد فيه من جديد وتغلف وتكمل بالروح الرومانتيكية المصور  
الوسطى، ويجيء إبسن في وقت كان رد الفعل الكلاسيكي فيه يقاوم  
اندلاعات الرومانتيكية التي كانت لا تزال تتمتع بعناصر القوة على الرغم  
من تأكلها .

ويبدو أن القيود القاسية التي تصاحب العرض المسرحي تتطلب  
تطبيقاً كلاسيكياً للحساس الرومانتيكي ، فالانطلاق الثاني لا يصلح لنادر  
التثيل ، والمؤلف يجب أن يحتفظ لمنطقه بالسيادة الدائمة على مشاهدته  
وشخصياته . إن الإحساس الذي تخلفه فينا العظمة المسرحية هو دائماً

إحساس بالعاطفة الجارفة وقد كبح جماحها وسيطر عليها عقل المؤلف بقوة . والأعمال المسرحية يكون مآلها الضعف إما لأن سيطرة المؤلف المفرطة تبعت البرودة عبر الإنتاج جميعه ، أو لأنه يتقصد أعماله عاطفياً إلى حد الضياع في وسطها . والفنانون العظام هم أولئك الأرباب المتسامون عن دنيا خيالهم كالله ، ومع ذلك فهم مقيمون في هذا الملكوت الذي أقاموه بأنفسهم .

## الظروف المسرحية

لكن الدراما ليست بالطبع مجرد شيء يكتب ، فازدهارها يعتمد على تطوير أشكال مسرحية ملائمة بقدر اعتماده على تحقيق أسلوب أدبي مناسب . ولن نعدو الواقع إذا قلنا أن سوفوكليس كان يعتمد على قيام المسرح الإغريقي المكشوف ، وأن شكسبير كان يركز على التطور الذي حدث قبل عهده مباشرة لحشبة المسرح الإليزابيثي الشبيهة بالحلبة ، وأن إيسن اعتمد على تأسيس المسرح الحديث الشبيه « بصندوق الدنيا » . وكما أنه ما من شكل واحد من الحوار يصلح لكل العصور فكذلك لا يمكن أبدا أن ترتضى كل العصور طرازا واحدا من المسارح . وجدير بالملاحظة أن ظهور الكتاب المسرحيين العظام يكاد يجرى دائما عقب خلق ضرب من خشبة مسرحية جديدة أو بعد إعادة تكييف العلاقة بين الممثلين والنظارة على نحو ما ، فشرح ديونيسيوس كان متوافقا تماما مع رغبات الإغريق وحاجاتهم ، وكان مستحيلا لنفس البناء أن يتوافق مع روح النهضة . ولم يكن إيسن يستطيع أن يكتب مسرحياته العظمى للمسرح الإغريقي أو الإليزابيثي . كان من الممكن لآيهما أن يصلح لـ « السيدة أنجر أوسترات » ، لكن ليس لـ « البطلة البرية » . لن نكون مبالغين في الخطأ إذن إذا قلنا أننا نكاد نجد دائما أن المبقرية الدرامية تنفتح حين يكتشف بلد معين في عصر معين شكلا مسرحيا جديدا متوافقا مع حاجاته ولم يكن قد استغل كلية من قبل . والاستثناءات

الوحيدة لهذا التعميم هي تلك التي تزودنا بها بعض الأقطار الصغيرة -  
كأيرلندا في مطلع القرن الحالي حين يرتبط المسرح بالأمانى الوطنية  
للرة الأدلى .

ويقودنا هذا الاعتبار إلى فكرة أن التقدم الدرامى قد يعاق سبله  
إبان أية حقبة طويلة ذات شكل مسرحى واحد لا يتعرض لتغير نسبي .  
فقد حدث هذا في بلاد الإغريق حين طال احتفاظ المسارح الحجرية  
المائلة بساقتها الأساسية ( على الرغم من تغيرات ثانوية فيها ) بعد أن  
جدت مطالب تستصرخ أشكالا أخرى . وهكذا الحال أيضا في القرن  
الثامن عشر ، فإن الصرح المسرحى المعتاد بقاعته التقليدية ومنصته ذات  
الجناح والحاشية استمر طويلا حتى لم يعد قادرا على إلهام الكتاب . وما  
كان للقوة الباعثة للحياة أن تعرف سيلها إلى المسرح الحديث إلا حين  
تطورت حيل الصنعة التي جعلت من الممكن لهذا المسرح أن يخدم  
غراضا واقعية . ونحن في أيامنا هذه نبني مسارحنا كي تبقى عشرات  
السنين وهكذا نتعرض لخطر الاستمرار في جو مماثل من القفل  
المسرحى .

وكل هذا بالطبع لا يعنى القول بأن كل شكل مسرحى له نفس  
القوة المهمة حتى في حالة توافقه مع روح عهده تماما . نخشبة المسرح  
الإليزابيثى مثلا كانت أداة مرّة على نحو غير مألوف ، وبذلك المرونة  
قدمت فرصا فريدة لكتاب المسرح في أواخر القرن السادس عشر .  
كان الممثلون على خشبة المسرح الإليزابيثى قريبين من النظارة وبصيرين

عنهم في نفس الوقت ، واستطاعت الأحداث أن تتخذ لها مستويات شتى ، فمن الميسور أن تظهر مشاهد تشغل فيها الممثلون بعضهم البعض كلية ومن الميسور كذلك أن تظهر مشاهد يتصل فيها الممثلون بالنظارة اتصالا مباشرا . وفي عهد إبسن كان المسرح متوافقا مع 'مثل العصر' كما كان مسرح شكسبير متوافقا مع 'مثل العصر الإليزابيثي' ، لكن مسرح إبسن كان أقل مرونة من سابقه إلى حد بعيد، ففيه كان الممثلون منزولين في عالم لهم وحدهم ، وكان في الاستطاعة استخدام الأحداث الجانبية فقط ، وكان الكتاب المسرحيون محرومين من فرصة ادخال مشاهد يتاح فيها لشخصيات المسرح أن تتخاطب النظارة مباشرة . وهكذا وجد إبسن نفسه بسبب ظروف مسرحية محنة أقل حرية إلى حد كبير عما كان عليه شكسبير قبله بثلاثمائة عام . ومن الواضح أن ما حققه إبسن فعلا كان مستحيلا تحقيقه في الإطار الإليزابيثي ، غير أننا يجب ألا نفسي أن الإطار الإليزابيثي سمح لشكسبير أن يحقق أشياء ما كان لإبسن سبيل إليها .

وهناك اعتبار آخر في هذا الصدد ينبغي أن يوضع قيد البحث . فمن الواضح أن التمثيل المسرحي أكثر من تطلق جماعة من الممثلين لسطور كاتب مسرحي ، وأن المسرح يجذب العين كما يجذب الأذن ، وأن المخرجين محقون في استغلال كل وسيلة يستطيعونها بفرض إنتاج أثر موحد . بل يمكننا أن نذهب إلى أبعد من ذلك فننبه إلى أنه قد تندو للحيل المشهدية الجديدة في أوقات معينة قوة بعث الحياة في العمل المسرحي . وهكذا

ينبغي ربط مسرحيات إيسن الواقعية بتطور مناهج جديدة لتحقيق تأثيرات  
بصرية واقعية ، وهكذا ولدت مسرحيات التعبيرين من الكهرباء . غير  
أنه لا يغوتنا ملاحظة أن التأثيرات المشهدية والعرض والعناصر  
الإخراجية تسيطر على خشبة المسرح في تلك العصور التي تمنح فيها  
حركة مسرحية عظيمة إلى سبيل الإحساس ، فالتأثيرات المشهدية كانت  
تتطور في سرعة اذ أخذت المسرحية الإغريقية في التدهور ، وجاءت  
التأثيرات المشهدية إلى المسرح الانجليزي عندما قارب عمل شكسبير  
نهايته ، وبعد تشيكوف في روسيا جاء مايرهولد و تاروف . ويبدو  
بلا جدال أن الاهتمام البالغ بالعناصر المشهدية صار بالخلق المسرحي  
العظيم على وجه العموم ، وأن أكثر المسرحيات الشهيرة في رصيد المسرح  
كتبت دون أن يكون في ذهن مؤلفيها أهداف مشهدية مفصلة على نحو  
خاص ، فمصر الممثلين العظام قد يكون أيضاً عصر مسرحيات عظيمة ،  
أما عصر المخرجين فلا يكاد يعطى عملاً مسرحياً هاماً .

والسبب كما يبدو هو أنه بينما يرتبط الممثلون بشخصيات المسرحية ،  
أى بلبها الروحي ، فإن التأثيرات المشهدية ترتبط فقط بالمحيطات المادية  
للأحداث . فحين يتخيل المؤلف المسرحي الحق صورة لأحداث مسرحه  
فهو يكاد يفكر كلية في الأحياء ، الذين انبعثوا من عقله الشبيه بعقل الإله  
جويتر ، إنما الكاتب الأقل شأنه هو الذي يخفى معالم صورته الذهنية برؤيا  
لتجميعات مشهدية . وهكذا يستطيع الممثل أن يثبت أنه وحى الفنان  
الأديب بينما مصمم المشاهد ليس كذلك . وجدير بنا أن نلاحظ كيف ألزم  
الكثيرون جدان المؤلفين المسرحيين في الماضي بكتابة أعمالهم لتلائم فرقة

معينة من الممثلين، وكيف أن الكثيرين جدا من الكتاب المحدثين البارزين كتبوا مسرحياتهم وهم يقصدون بها ممثلين وممثلات بالذات . وإن صعب علينا أن نحدد عملية الخالق المسرحي بالضبط فلملنا نكون قريبين من الصواب إذا قلنا أن مؤلفا شكسبير مثلا يثيره باعث ما لكتابة المسرحية عن موضوع بالذات، فيترك خياله يتلاعب بالشخصيات والاحداث ، وإذا بالصورة التي انبثت في خياله بلون واحد توهج الألوان فيها بينما تندو عناصر الفكرة الأصلية — ولعلها كانت محتلطة — مصاغة في قالب لإبداعى . وفي هذه اللحظة يبدأ الكتابة ، لكن الشخصيات التي يراها ليست رجالا ونساء حقيقيين يتحركون وسط مشاهد الطبيعة ، انما تتشكل كشخص يذرعون خشبة المسرح، ومن ثم فلا مناص من أن يقرنهم المؤلف بالممثلين . فاذا كان الممثلون موجودين — كما في حالة الفرقة الإليزابيثية — ومستعدين للقيام بأدوارهم، وإذا كانت قدرتهم المميزة مألوفة للكاتب فإنه يكون في وضع موات، إذ أن رؤياه الخيالية كأنما تتجسم وتحقق في عملية الخلق حين تندمج في عقله شخصية الممثل بالدور المتوقع إسناده إليه . ولنا أن تهتم شكسبير على أسس لا تتعلق بما كتب عنه أنه هو نفسه كان مسئولاً عن ادخال أسماء الممثلين في أعماله المسرحية ، فلا داعى للشك في أنه كان يدرك أن دوجبرى هو وليد خياله بينما يدرك في نفس الوقت أن الممثل كمب الذى كان شكسبير يعرفه سيقوم بدور دوجبرى .

وهكذا يرتبط الممثلون بالمؤلف المسرحى ويساهمون مساهمة مادية في إنشاء مسرحياته . أما إذا اتقلنا لمصمم المشاهد فالأمر جد مختلف . إن ما يهيم

هذا الفنان في المسرح هو الصورة الخلفية للأحداث لا لبها الروحي .  
ثم هو لا يستطيع أن يقدم للكاتب شيئا حقيقيا راسخا نافعا للحياة كما  
تفعل شخصية الممثل . إن ما يستطيع أن يسهم به بوجهه حتما بعد خلق  
المسرحية ، بينما يستطيع أى مؤلف قدير أن يقدر بالضبط المدى الذى  
يقسئ لممثل بعينه أن يتحكم فيه ، وبالتالي وحتى قبل تجارب الإلقاء  
وقبل المكياج وقبل اعداد الثياب اللازمة تكون شخصية الممثل ماثلة  
فى ذهن الكاتب تؤثر عليه فى عملية الخلق سواء وعى الكاتب ذلك  
أم لم يعه . ومن هنا ينبغى الفصل بين مسرح الممثلين ومسرح المخرجين .  
فالاول جزء من المسرحية ينبغى أن يلهم وأن تكون له قوة الإيحاء ،  
أما الآخر فينحو إلى السلبية فى تأثيره على التأليف المسرحى — الا فى  
بعض الحقب — أو هو يحمل على الانصراف من استغلال العناصر  
الادبية استغلالا كاملا فى المرض المسرحى .

## النظارة فى المسرح

إن المسرح مبنى مخصص لجمهور من النظارة ، وما من شك فى أن أحد العوامل الرئيسية الحاسمة فى الفن المسرحى هو أن المسرحية لا تكتب أصلاً للقراءة وإنما للإخراج المسرحى أمام جمع من النظارة . ثم إن المؤلف المسرحى يرغب دائماً أن يكيف أفكاره مع المسرح فى عهده ، ويتبع ذلك أنه يرغب أن يجد فى كتابة أعماله بطريقة تمكنه ، لا من أن يجذب أى جمهور من النظارة على نحو عام وبشكل غير محدد أو أن يجذب جمهوراً يتخيله فى عهد مقبل ، بل بطريقة تمكنه من أن يتجه إلى الجمهور الوحيد الذى يعرفه — جمهور النظارة فى عهده هو ، وهكذا فهو يعتمد إلى حد كبير على طراز الجمهور المتردد على المسرح إبان السنين التى يكتب فيها .

وهذه مسألة ذات أهمية أكيدة كبيرة ، فنظرة تاريخية عامة على المسرح تشير بجملة إلى شيء واحد وهو أن المسرح يبلغ أعظم قوته حين يكون النظارة فيه قطاعاً مسترخياً للمجتمع كله فى عصرهم . وكما كان جمهور النظارة جامعاً على هذا النحو كلما بدا أن قوة خفية أكبر تتملك قاعة المسرح . وهذا لا يعنى بالطبع أن فى عهد كهذا يذهب كل فرد فى المجتمع إلى المسرح . إن هذا قد يحدث فى أماكن معينة كأثينا القديمة على سبيل المثال ، لكن كل ما يطلب هو أن تكون جميع الطبقات بمثابة لا أن تكون مجتمعة بالضرورة . ونحن على يقين من

أن كل مواطن لندن في العصر الإليزابيثي لم يذهب إلى مسرح «جلوب»  
وأمثاله من دور التمثيل ، غير أننا واثقون من أننا لو خولنا حق  
عبور الزمن الماضي حتى نشهد الإخراج الأصلي لـ «يوليوس قيصر»  
ود هاملت ، لوجدنا أنفسنا وسط ما يربو على الألفى شخص من كل  
طبقات مجتمع لندن بين المتعلم والامى . ولقد استمد شكسبير الوحي  
والقوة من وجوب مخاطبة كل الاهتمامات وكل مستويات الذوق .

وبينما يبدو عامة أن هذا الجمهور من النظارة الذى يمثل المجتمع على  
نحو شائع يشكل أساسا جوهريا للإنتاج المسرحى ذى الامتياز الأسمى  
إذا بنا نلاحظ أنه أحيانا قد تخطى بعض الحقب أعمالا  
إن لم تكن من أكثر الأعمال عمقا فهى على الأقل تتمتع بعناصر قيمة ،  
وذلك حين يخاطب المسرح فئة محدودة وتعتمد دور التمثيل على تقديم  
عمل مسرحى ذى صفة خاصة . غير أن هذه الحقب فى هذه الحالة تحقق  
آثارها بربط اهتماماتها الخاصة بعناصر أخرى . فثلا لم يستطع المسرح  
الإنجليزى فى مطلع القرن التاسع عشر ، حين كان أغلب من يؤمه من  
أعضاء المجتمع الأكثر خشوة والأقل تعليما ، أن يشجع أكثر من  
المودراما الفجة التى وإن لم تغفل القواعد الفنية فقد خلت كلية من  
التفرد والجمال ، فلم يستطع هذا الجمهور الفج أن ينفك الحياة  
فما هو أبعد من ذلك . فإذا انتفتنا إلى فترة «عودة الملكية» ظهرت  
لنا صورة أخرى ، ففي تلك الأيام اتجهت دور التمثيل فى لندن إلى  
طبقة الأرستقراطيين فقط . وقد نطن للوهلة الأولى أنه من غير المحتمل

أن يشجع فتيان العصر هؤلاء أى عمل مسرحى ذى شأن . غير أن  
معرض رواد المسرح كانوا واثقين من قائلدهم واهتماماتهم الخاصة  
وكانوا فوق كل شيء يقدسون سلامة الحديث ويجدون بهجتهم فى  
مدرجة التندر الحاد . لذا نجحت دور التمثيل فى ظل الملكية العائدة  
فى إنتاج نماذج متقنة من طراز كوميدى إن يكن محدود المجال فهو  
ذو قيمة جمالية وذو دقة ورقة جدرة بالاعتبار .

وأهم من ذلك أن تقدر قوة المسرح الحر حق قدرها ، وهو مسرح  
غير تجارى فى العادة حديث التطور نسبيا . ولهذا المضامرات  
المسرحية التى تخاطب أقلية من النظارة مثيلاتها عند جماعات  
من هواة الأدب كانوا يسعون إبان عهد شلنبر إلى حفظ الطراز  
الكلاسيكى فى بناء المسرحية وإلى تقديم نماذج يرون أنها أصلح للإنعاش  
المسرح من الأعمال الدرامية الرومانتيكية التى كان يقدمها الممثلون  
المحترفون . غير أن المستقلين لم يلبثوا أوج قوتهم إلا فى أيامنا نحن التى  
يلعبون فيها دورا هاما وإن كان تاريخهم يعود إلى «مسرح أنطون الحر»  
ويرتد إلى «مسرح مارتن براون للشعراء» . وحيوية ذلك الدور كانت  
فى تهيئة الفرص للكتاب المسرحيين الذين يتقدم شكل أعمالهم أو مضمونها  
قليلا على الشكل أو المضمون الذى يكون جمهور المسرح العادى على  
استعداد لتقبله . أما بالنسبة للمسرح الحر الذى ينطلق إلى أبعد ما ينبغى  
فليس هناك أمل كبير فى نجاح ذى قيمة ، فالسبيل الذى سلكه المسرح فى  
التحسين سنة الماضية مفروش بأنقاض مهشمة لمحاولات كان الدافع لها هو

الضجر الشديد بالتسليية المسرحية المعتادة، وكانت تناضل دون جدوى لتفرض على النظارة شيئا مغايرا لطبيعة رغباتهم . والواقع أن الكاتب المسرحي القوي حقاً هو الرجل المنفق مع نظارته ومع ذلك فقد يرغب في أن يعترف بعض الألمان التي لا يكون النظارة على استعدادك بلها كلية وإنما إلى حد ما. وقد أظهرت المسارح الحرة أخيراً ما يمكن أن تحققة في هذا الصدد، فبالقدم الطفيف تستطيع أن تجعل نظارتها المختارين يألفون ذلك اللون من الإنتاج الذي سيغدو شائعاً في مدى سنوات قليلة . وقد كانت هذه هي رسالة المسرح الحر ، Théâtre Libre و Freie Bühne في فرنسا وألمانيا ورسالة « مثلي بروفستاون » .

والخطر في وجود المسارح الحرة هذه يكمن في أن كاتباً شاباً مرجوا قد ينحو ، إن لم يكن حذراً حكماً ، إلى ربط نفسه بالأهداف المحدودة لدار تمثيل حرة فتؤذي كتابته المستقبلية . أما حين يجد مؤلف مسرحي كبير نادر شوفرته الأولى في دار التمثيل الصغيرة ومن ثم ينتقل إلى خشبة المسرح التجاري الأكبر فحينئذ فقط يجنى ثمرة تجاربه المبكرة أمام جماعة متفاعة مصطفاة من المتحمسين التقدميين . وسرعان ما وجد شو إذ أخذ حذقه يفتح أن عبقريته ليست بحاجة إلى هذه الدعاية . وراح طيلة حياته الفنية يرج عامة نظارته ، لكنه كان حاذقاً إلى حد منه من تجاوز المعقول وسمح له بأن يقدم للجمهور ما يريد حتى وإن كان ذلك الجمهور نفسه لا يستطيع التعبير عن رغباته . وفي « بينجاليون » ، أثار شو شيئاً جديداً بإدخال كلمة لعين Bloody في حوار . وذهلت النظارة ، لكن عن بهجة ، إذ كانوا في انتظار تلك الكلمة .

والإشارة إلى « يجماليون » ، تذكرنا الرقابة لا تكاد تضرراً  
 بالمؤلفين المسرحيين في أى حقبة في تاريخ المسرح . لقد كانت هناك  
 رقابة في أينا واستمر ارستوفانيس في الكتابة ، وكانت هناك رقابة في  
 إنجلترا الإليزابيثية وازدهرت عبقرية شكسبير مطلقة العنان ، وتوجد  
 رقابة في إنجلترا الحديثة وما من كايح لجاح شو . ومع ذلك فقد يكون  
 من الواجب أن نميز بين رقابة سلبية ورقابة إيجابية . فإذا قيل للمؤلفين  
 أن هناك أشياء بالذات ينبغي تجنبها فلن يقع أى ضرر . إنهم سيجدون طرقاً  
 أخرى لتحقيق مآربهم وقد يستفيدون من الرياضة الخيالية التي يتضمنها  
 ويفرضها عليهم هذا الأمر . فالرقابة الإنجليزية تقول ان الله لا ينبغي  
 أن يظهر على خشبة المسرح ، ومع ذلك يمكن كتابة مسرحية دينية — كتابتها  
 على نحو رفيع — دون إدخال الآلهة شخصياً . أما حين تطلب الرقابة  
 من الكتاب المسرحيين أن يفعلوا أشياء معينة بدلا من أن تعلن وجوب  
 تجنب أشياء بالذات ففي هذه الحالة يبدو المساس بالسمو الفني مؤكداً  
 إلا إذا كان المؤلفون المسرحيون على توافق مع الأهداف المتوقعة حتى  
 تبدوا الاستجابة عن رغبة . انك تستطيع أن تهود الحصان إلى الماء ، لكنك  
 لا تستطيع أن تجبره على الشرب .

وشيء آخر يفندو جلياً من نظرتنا إلى تاريخ المسرح ، فدار الثميل  
 ذات شق للتسلية وشق للطقوس التمييزية وإن لم يسمح العصر بممارسة كلا  
 الشقين فن المحتمل ألا يتمنح عن شيء ذي قيمة كبيرة . يقول ماكسويل  
 أندرسون :

• إن المسرحيات العالمية العظيمة كما يعرف كل انسان — تلك التي مثلت طيلة قرون وتقبلتها الحضارة كجزء من تراث عظيم — تكاد كلها تهتم بسلوك رجال غير عاديين أو نساء غير عاديات في أوضاع ذات مسئولية هائلة ، رجال ذوو أخطاء ونقط ضعف تراجيدية وإن كانوا ذوي عقل وقوة يكفيان للغلبة في النضال ضد القوى الشريرة الموجودة داخل نفوسهم وخارجها أيضا . . . ومن الجلي في مثل هذه الحالات أن إحياء وموزا الايمان القوى أو التماقي هذه في عرض مسرحي عظيم يتضمن ضربا من الطقوس الدينية .

وحين يصبح المسرح مجرد دار للتمثيل أو مبنى يؤمه الرجال والنساء الضحك أو الإثارة ، فن المحتمل ألا يتمخض عنه إلا القليل من الفن المسرحي الرفيع .

والطقوس التي تولد العظمة ميتافيزيقية في طبيعتها أساسا ، وهذا هو نوع الطقوس الذي يتجه النقاد الماركسيون غالبا الى انكاره . إننا نستطيع — إن شئنا — أن نفسر « عطيل » ، تفسيراً ماديا وأن نحور سوفوكليس بالرجوع الى الحالة الاقتصادية في أثينا القديمة ، لكننا إذا فعلنا ذلك لانزيد عن أن نمس بأصابع مفتعلة فجوة حافة سر مقدس أو أن نزيّف الحقيقة تماما . إنه من الطبيعي أن يتأثر كتاب المسرح في أى عصر بعينه بروح ذلك العصر ، لكن الحياة الاقتصادية للإنسان ليست هي كل كيانه .

ونحن لا نجد في هذه الأعمال المسرحية العالمية العظمى الكثير مما قد نسميه على سبيل التيسير « بالدعاية » . إن المادة المعاصرة يمكن أن تظهر في أعمال المؤلفين لكنهم لا يشتغلون بأية مواضع مسفة، إنهم بالأحرى يتصورون مهمتهم كأنهم عاكس خيالي للتجربة . ومسرحيات شكسبير التاريخية تزودنا بمثال ممتاز لهذا . فقد لاحظ بعض النقاد المحدثين أن موضوع هذه الأعمال المسرحية مرتبط ارتباطاً وثيقاً بفلسفة أسرة تيودور المالكة فأعلنوا أن مؤلفها كان يعتمد إلى تقديم فلسفة وأنه كان مشغولاً بمحاولة تعليم الناس . والحقيقة تبدو بالأحرى في أنه كان يعكس تجربة ، لا أنه كان يملئ سبيلاً للسلوك أو يعرض قضية ، ولذلك بقيت مسرحياته ذات أهمية راسخة وقيمة دائمة . وهكذا فهناك في المسرح فاصل حاد ينبغي أن يخط بين ضربين من العمل الدرامي قد يدوان متطابقين للوهلة الأولى . ويظهر هذا العاصل في الحصن للمسرحيات الروسية الحديثة . فيمكن أن نرى بوضوح أن تلك التي صيغت لتعليم الشعب ليست بذات قيمة دائمة ، أما المسرحيات التي تمتاز عن غيرها والتي إن لم تبرز كروائع فعلية الأقل كأعمال درامية أعظم من الأعمال الأخرى فهي تلك التي تسجل تجربة . إن « الحيز » أمر مؤقت ، أما « الخوف » فله بعض تلك الصفات التي تفتش عنها أعمال المسرح العظمى .

إن له بعض تلك الصفات إن لم يكن كلها لأن نظرة إلى المسرح تبين أن العظمة الحققة يمكن أن تكفل فقط حين يسمح لشعلة الخيال الشعري

النيرة أن تعاق وتلفح صور الواقع فتغيرها إذ تلفحها . ولعل العالم يقرر أن لا حاجة به بعد إلى البناء الفني الخالد وأن الدراما كالفنون الأخرى لا قيمة لها إلا كقوة دعائية أو تعليمية . فإذا قبلنا هذه النظرة فلن نهتم إن كان من الممكن خلق د هاملت ، جديدة أو د أنتيغونا ، أخرى . لقد اخترنا نجما وعلى ضوءه حددنا سبيلنا . أما إذا كنا لا نزال نأمل — مهما تكن نظراتنا إزاء الحياة الاجتماعية في المستقبل — في أن ينتج لنا المسرح أعمالا درامية لها ذلك الجمال العالى الذى يجعلها ذات جاذبية دائمة ، فإن الآراء التى تقوم عليها الواقعية الاشتراكية الروسية والواقعية الاجتماعية الأخرى يجب أن تعتبر اتجاهات معادية لبغيتنا . فالحقيقة ، التى تهدف إليها هذه الواقعية ، تختلف عن حقيقة الخيال الشعري الذى منه فقط يمكن أن تنبثق البقايا .

إن المسرح الخالد تعليمى لا شك لكنه تعليمى لا بطريقة المحاضر المجادل أو الخطيب السياسى ، إنه تعليمى فقط بمعنى أنه يثير اهتمامات وينفث الحياة فى خيالنا وأنه ينفذ عميقا فى قلب الإنسانية ويجذب الآلة أنفسهم من علين أو من قلب جهنم لينزعوا خشبة المسرح . إن رنين النقود الفظ يتردد خلال كل دراما واقعية سواء أكانت بورجوازية أو اشتراكية ، أما فى ملكى التراجيديات والكوميديات اللتين يوحى بهما الإدراك الشعري الحق فإن الذهب هو ذهب الروح .

## القلب المسرحي

وحين نقول إن الدراما العظمى تحتضن تجربة إبداعية جيدة الإحساس ينبغي أن نلاحظ أن هذه التجربة تولد قوة مسرحية ، فبدلاً من أن تكون تجربة ما إذا هي تنحصر مجاًلها وتتخذ لنفسها قالباً مناسباً . والتقسيم الكلاسيكي للمسرحيات إلى تراجيديات وكوميديات وملاء ساخرة ربما نشأ أساساً من الممارسة الثقافية والدينية ، ولكن بقاء هذه الأشكال طويلاً بعد أن أصبحت حضارة أليتنا مجرد ذكرى يدل على فضيلة فريدة تكمن فيها . وفي مجلد حديث عن الدراما الأمريكية منذ ١٩١٨ ، يشير جوزيف وودكرتش إلى أنه « من الجدير بالملاحظة أن كتاب المسرح الذين تعود أسمائهم للظهور بإصرار في أى نقاش عن الروائع الممكنة الخلود في الدراما المعاصرة هم أولئك الذين يتضح عنصر الشكل في أعمالهم . صحيح أن يوجين أونيل وماكسويل أندرسون و س . ن . بهرمان عالجوا جميعهم موضوعات دارجة في بعض الأحيان . وصحيح أيضاً أنهم ما كانوا بمحققين هذه الأهمية التي تميزهم ما لم تخلص بنوتهم لعصرنا هذا . لكن المرء لا يفكر أساساً في عصريتهم . إن ما يجيء قبل كل اعتبار هو أن أونيل كاتب تراجيدى وماكسويل أندرسون مؤلف دراما شعرية وبهرمان خالق كوميديات . ويعنى ذلك أن كلا منهم تأمل طريقه خلال مادته بدقة مكنته من إعطاء هذه المادة أحد الأشكال المناسبة أبداً للدراما ، ويشير أيضاً إلى أن مثل هذه العملية ضرورية قبل أن تستطيع أية

مسرحية أن تحقق أهمية دائمة وأنا ربما نكون متعجلين أكثر مما ينبغي حين نلّم بأن مجرد الامانة الفكرية في تقديم الموضوعات المعاصرة فيها كل الكفاية . .

ويحق لنا أن نعتقد أن هناك صدقاً جوهرياً في هذه الكلمات . فمسرحيات أونيل تراجيديات مهما يكن قصورها في التعبير ومسرحيات بهرمان كوميديات كما يبين وود كرتش : « إذ على الرغم من أن أية تراجيديا أو أية كوميديا من بينها ما كانت لتكتب في عصر غير هذا العصر إلا أنها تحقق كمال الشكل لأحد القوالب الكلاسيكية وتختلف إحساساً بالتمام والنائية لا يتوفر إلا في خلق مثل هذا القالب . . وهذه الأعمال المسرحية « تدّين بفاعليتها إلى أنها تنقسم بحدة قصوى بينها تكفل في نفس الوقت تقدماً منظماً صوب نهاية واضحة » .

والواقع أنه ينبغي على الكاتب المسرحي الذي يعمل داخل نطاق فن ذي حدود صارمة — إن أراد النجاح — أن يعطي رؤياه الخيالية بثورة أكثر تركيزاً ووضوحاً مما يلزم لأي فنّان أدبي آخر . ففي التقسيم الإغريقي الكلاسيكي « للصفات ، يوجد شيء يتخطى مجرد الوقتية ، ويؤيد ما يكشف عنه هذا التقسيم مذهب رازاس Rasas الهندى القديم . نحن يقدم بهرانا « عواطفه ، الثبات ، ويعلم أنه على الرغم من أن هذه يمكن أن تختلط أو ترتبط بعواطف ثانوية أخرى إلا أن كل مسرحية يجب أن تهدف أساساً إلى إثارة عاطفة واحدة غالبية ،

فإنه يقر الصفة التي أقرها أرسطو على نحو آخر والتي ألهمت محاوراته في « كتاب الشعر ». وإذا كان هذا الحكم صحيحا فمن الواضح إذن أن كثيراً من الدراما الواقعية غير المحدودة الشكل في أيامنا لا يمكن أن يكون لها أمل كبير في البقاء . لأنها تستطيع أن تبهج وقتياً بتصويرها الشئون الجارية ، لكن مدى حياتها محكوم عليه بالقصر .

ومسألة الشكل هذه يجب بالطبع أن ترتبط بمسألة النظارة إذ أن تبعية المؤلف المسرحي لأولئك الذين يوجه أعماله إليهم هي تبعية كاملة في هذا الأمر . فإن لم يكن النظارة راغبين في أن يرتقوا إلى تقدير الحدة المشهية ذات الشكل النمط الواضح فلن يستطيع الكاتب المسرحي أن يفعل الكثير . فلا نظارة الطبقة المتوسطة في إنجلترا خلال القرن الثامن عشر ولا النظارة الأرستقراطيون الذين سبقوم — ويستطيع المرء أن يضيف النظارة الشعبية الذين تلوم — كانوا على استعداد لاحتضان الصرامة التراجيدية ، وكنتيجة لذلك لم تستطع حقبة الملكية العائدة أن تنتج إلا مسرحيات الحب والشرف ، ولم يستطع العهد العاطفي أن ينتج سوى مسرحيات بليدة الصوغ لا أصالة فيها ولا قوة ولا تراجيدية ، ولم يزد العصر الرومانتيكي على إيماءات تافهة صوب ما هو تراجيدي شعري .

وإذا كان هناك أمل في إحياء القوة الدرامية في أيامنا فإن ذلك الأمل يوجد أساساً في الترحيب الذي تقابل به هذه الحدة المتمطة في بعض الجهات على الأقل . ولعل الظروف المسرحية على وجه العموم ليست

جد مواتية في الوقت الحاضر بالذات ، لكننا حين نلاحظ الخطوات الهامة التي خطتها المسرحية الشعرية إلى الامام ، كيف تغطي الموضوعات القديمة معاني جديدة في الاعمال الحديثة ، وكيف يناضل بحجاسة على وجه خاص المسرحيون الفرنسيون لخلق أساس جديد للتراجيديا التي هي أنبل شكل يعرفه المسرح ، حين نلاحظ كل هذا ربما نكون محقين في تساؤلنا : ترى أهو مجدد جديد على الأبواب ؟ إن خشبة مسرحنا التي تشبه صندوق الدنيا ، تعوقنا ، والأهمية المعطاة للعناصر الإخراجية عتبة في سيلنا ، وانحلال الفرق الإقليمية يعطى الكاتب المسرحي بيتنا مهمة أشق مما ينبغي . لكننا حين نتأمل إيماءات المستقبل الهامة العديدة التي عرضتها د جرمية قتل في الكاتدرائية ، و د إلكترا ، و د يوريديس ، فربما نكون محقين إذا تركنا خيالنا ينطلق في توقع بهيج إلى ملكة مسرح المستقبل . إن هناك في بعض الدوائر على الأقل اهتماماً متجدداً آخذاً في البعث ، اهتماماً بالشكل الذي هو بداية الفن المسرحي ونهايته .





Bibliothèque Alexandrina



0523007

مارس

مطبعة الف

٣٠  
الثلثون